SOPHIE-VALENTINE BORLOZ
MARTA CARAION
JUDITH LYON-CAEN (DIR.)

# Écrire les choses

## *Littérature et culture matérielle, 1830-2020*

Champ Vallon

# ÉCRIRE LES CHOSES

Collection « Détours »

*Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre du projet « Littérature et culture matérielle, 1830-2020 », financé par le Fonds national suisse et dirigé, à l'Université de Lausanne, par Marta Caraion.*

*Pour plus d'informations sur le projet et ses réalisations : https://catima.unil.ch/objetslitt/fr.*

*Avec le concours éditorial de Sarah Juilland et de Loïc Dalle*

© 2025, Champ Vallon, 01350 Ceyzérieu.
ISBN 979-10-267-1335-7

www.champ-vallon.com

*Illustration de couverture* :

« Armoire fracturée », Reiss Rodolphe Archibald, Bischoff Marc Alexis, *Cambriolage Huber Mies (Coppet)*, Université de Lausanne, Collection photographique Reiss-Police scientifique, 2103-7209, https://collections.unil.ch/idurl/1/50439

# *Écrire les choses*

## *Littérature et culture matérielle*

## *1830-2020*

*Volume dirigé par :*

*Sophie-Valentine Borloz, Marta Caraion, Judith Lyon-Caen*

*avec la collaboration de Joséphine Vodoz et Jacob Lachat*

CHAMP VALLON

## Mode d'emploi

### Structure du volume et système de renvois

Ce volume se compose à la fois de **chapitres** et d'**encarts de vulgarisation**, visant à mettre en lumière une notion, un objet, une théorie ou encore un texte. Les encarts complètent les chapitres, mais peuvent aussi se révéler utiles pour la compréhension d'autres contributions. C'est pourquoi, au sein de chaque chapitre, un système de renvois invite à se référer à un autre chapitre [→ Chapitre] ou à un encart [→ *Encart*], proposant ainsi une lecture alternative, non linéaire, du volume.

### Bibliographie

Afin d'éviter la multiplication de références identiques, chaque chapitre est suivi d'une courte bibliographie réunissant uniquement les références primaires mobilisées ; les références critiques sont réunies dans la bibliographie générale qui figure à la fin du volume.

### Base de données

Ce volume est complété par la **base de données en ligne « Objets et littérature »** qui réunit plus de trois cents fiches de lecture sur des œuvres littéraires dans lesquelles la culture matérielle joue un rôle clé. La base de données est accessible librement à l'adresse suivante : https://catima.unil.ch/objetslitt/fr

# Introduction

# Matérialités littéraires, 1830-2020

*Marta* Caraion
*Université de Lausanne*
*Judith* Lyon-Caen
*EHESS*

## Projets d'objets : le moment contemporain

Commençons à rebours, à partir du présent, par un inventaire désordonné de projets et d'histoires d'objets, pour expliquer pourquoi ce volume – *Écrire les choses. Littérature et culture matérielle, 1830-2020* – couvre deux siècles, avec un point de départ en 1830.

En 2022, Barbara Iweins vient à bout de son projet *Katalog*, exposé aux rencontres photographiques d'Arles, de photographier séparément chacun des 12 795 objets qu'elle possède, décontextualisés, sur fond blanc, redistribués ensuite en séries, par catégories de fonction, d'usage, de couleur, etc., travail effectué pièce par pièce dans son espace d'habitation (l'entrée, la cuisine, le salon, l'escalier, la chambre de Barbara, la salle de bains, la chambre de Pieter, les toilettes, la chambre de June, la chambre de Julia, la cave). Certains objets sortent du traitement sériel pour accéder à une existence biographique, à un récit intime, d'autres alimentent des analyses statistiques (« 1% des objets de la maison ont une valeur sentimentale. Plus les objets sont inutiles, plus ils me sont indispensables. L'inverse est également vrai. » ; « 57% des stylos, feutres et crayons sont éparpillés dans le salon. Leur nombre total est de 384. »). Alors qu'elle pense, dit-

elle en introduction du livre issu de l'exposition, que « la dénonciation de la surconsommation » constitue « l'axe central de [son] travail », plus elle avance dans sa réalisation et plus elle devient « obsessionnelle et fétichiste », orientée vers un questionnement mémoriel : « À présent tout peut s'écrouler, j'aurai toujours une trace de ces objets, une preuve que cette vie a existé » (2022).

La même année, contraint de quitter son appartement rue de l'Odéon à Paris, dans lequel il a vécu pendant trente-sept ans, Olivier Rolin publie *Vider les lieux*, chronique d'une « liquidation totale » (2022 : 14), complainte du déménagement d'un homme de lettres, saturée de références littéraires, s'agissant de la vulgarité des choses à débarrasser et des quelques sept mille livres menacés du syndrome de l'objet encombrant.

L'inventaire et la classification définissent la démarche de Barbara Iweins ; celle d'Olivier Rolin est déploratoire. L'une et l'autre font de leur expérience sensible des choses une œuvre destinée à un public supposé s'y intéresser. Pourquoi la brosse à dents, les chaussettes et les anxiolytiques de l'une, les bibelots de l'autre, leur inventaire personnel sont-ils susceptibles d'éveiller en moi/nous une curiosité, de susciter une émotion ? L'explication, concernant Barbara Iweins, se trouve dans la monumentalité du dispositif, dans le saisissement visuel produit par l'exhaustivité du répertoire de la vie matérielle ; pour Olivier Rolin, c'est moins l'auteur parisien qui voit disparaître son microcosme intellectuel qui touche, que cette expérience élémentaire et partagée de la séparation, jouant, autour de chaque objet, un petit rituel de remémoration et d'adieu, qui aboutit à ce constat simple : « Ce n'est jamais que notre monde personnel, d'accord, mais on y tient, on n'en a pas tellement d'autre. » (15)

Se projetant au lendemain de sa mort, Sophie Calle, dans le cadre de l'exposition *À toi de faire, ma mignonne* (au Musée Picasso, 3 octobre 2023 - 7 janvier 2024), montre ses objets personnels – tableaux, affiches, photos, agendas, lettres, bibelots, meubles, vaisselle, animaux empaillés de toutes sortes et de toutes tailles, vêtements, accessoires, hybrides plus ou moins

identifiables – scénographiés en salle de ventes aux enchères. Les objets sont préalablement évalués, au domicile de l'artiste, par un commissaire-priseur de Drouot qui commente brièvement chaque pièce : l'estimation des objets est filmée, le public peut voir le film. Puis, dans un double livre qui accompagne ce dispositif – *Erratum* et *Collection Sophie Calle, inventaire descriptif* – elle donne sa propre description des objets, contextualisés par l'histoire de soi et soumis à une réflexion sur leur statut de traces, placée sous le patronage d'une citation de Derrida : « On peut dire si on veut, c'est une question de terminologie, que les traces sont des types d'objets. Moi, je dirais plutôt le contraire, que les objets sont des types de traces. » (2023)

D'avril 2021 à juin 2022, la chaîne de télévision Arte diffuse une série documentaire en 65 épisodes de 16 à 18 minutes, coordonnée par Patrick Boucheron et animée par des historiens : le cycle s'intitule « Faire l'histoire par le prisme des objets ». Comme le dit le texte d'annonce de l'émission, « Tout peut "faire l'histoire" : objets en série, génériques, objets uniques, fétiches, matériaux et documents » ; ainsi, le passeport, le parasol, la boule de loto, le miroir, la redingote de Napoléon, le cercueil, la boîte de conserve, l'étoile jaune, etc.

En 2022 encore, Laurence Bertrand Dorléac présente au Musée du Louvre une grande exposition, à spectre chronologique très large, intitulée *Les choses* : *une histoire de la nature morte*, qui ambitionne de défaire les préjugés autour d'un genre méprisé et mineur, comme les objets qu'il donne à voir, qui induirait un monde de choses mortes alors qu'il s'agit de montrer un univers d'êtres et d'objets vivants en interaction. L'ouvrage d'accompagnement, ou plutôt de prolongement de l'exposition, se termine par une section intitulée « Le chosier » qui inventorie par ordre alphabétique des objets, des matières, des manières de les penser, de les disposer et de s'en servir.

*Le Musée de l'innocence* d'Orhan Pamuk est d'abord un roman : l'histoire d'amour d'un personnage qui collectionne les objets hétéroclites qui, chaque jour, signifient un état affectif ou

une étape de sa relation avec la femme aimée ; « un roman sentimental et familial aux allures d'encyclopédie » qui raconte aussi « toute la culture d'une période » et dont l'idée prend racine dans la passion chineuse de l'auteur. La collection fétichiste du héros devient, en 2012, à Istanbul, un vrai musée qui montre, visibles et palpables, les objets réels d'une fiction : « J'ai commencé à rassembler ces objets à partir du milieu des années 1990 pour constituer l'univers des choses qui peupleraient le musée et le roman » (Pamuk, 2012 : 17 et 21). Un musée dans un quartier d'anciens brocanteurs, qui est lui-même, pour Pamuk, partie de son « désir de conserver de vieilles choses » à sauver du grand « massacre des objets » qu'il raconte ainsi :

> […] pendant que la ville devenait plus riche et plus moderne entre 1950 et 1980, les vestiges de son passé ottoman et de ses minorités non musulmanes – matériel écrit et imprimé, photos en quantités apparemment illimitées, montagnes de papiers, de meubles, de livres, de vieilles pièces de monnaie et autres s'amoncelant dans les échoppes des bouquinistes, des brocanteurs et les marchés aux puces – furent presque entièrement brûlés, transformés en pâte à papier ou détruits d'une autre façon. (43)

Contre la destruction des choses, Pamuk produit un double manifeste pour l'attachement : « l'idée de rassembler un roman et un musée dans une seule et même histoire », une histoire d'objets conservés, « disposés avec une affection et un soin particuliers, […] ayant appartenu à des gens qui avaient réellement vécu » (52).

La collection « Récits d'objets » a été initiée en 2014 par le Musée des Confluences à Lyon, invitant des romanciers à choisir une pièce parmi les trois millions et demi de la collection et à en écrire la fiction ; pour *L'Enfant fossile* (2014) de Philippe Forest ce sera un petit et très vieux « morceau » d'enfant Homo sapiens, « un morceau de mâchoire avec les deux dents qui y sont restées attachées » (60) : « L'image de notre passé et de notre avenir. Un enfant de cinq ans vieux de trois cent vingt siècles. […] Qui pleurerait sérieusement un enfant fossile ? » (74-75)

Nombreux sont les musées qui exposent et mettent en récit des objets de la vie ordinaire des événements ou des époques dont ils font l'histoire. Certaines de ces institutions de transmission et de conservation de la mémoire appellent au dépôt d'objets, incitant des particuliers à léguer leurs objets, avec leur histoire : musées relatifs aux guerres du XX^e^ siècle, à la Shoah, musées des civilisations et de l'immigration. Cette démarche de collecte de micro-histoires relayées par des objets témoins non seulement produit des savoirs par le bas, des savoirs d'expérience directe et non de surplomb, de l'histoire subie, mais programme aussi les conditions d'un mode de réception, empathique, affectif, incarné.

L'opération *Confiez-nous vos archives*, menée depuis 2014 par le Mémorial de la Shoah, récolte conjointement, comme supports concrets de la mémoire, des documents de papier, écrits administratifs, pièces d'identité et de privation d'identité, lettres intimes, photographies, et des objets d'usage rescapés, abandonnés, déportés, retrouvés, couvrant toute la gamme de ce qui, d'une vie matérielle de victime, se perd et se conserve par-delà la mort. Le 18 septembre 2022, le musée organise une rencontre – intitulée « Objets survivants, objets transmissionnels » (d'après le titre du livre de Michel Borzykowski et Ilan Lew, 2019) – avec trois témoins très âgés et leurs objets « survivants » – un porte-monnaie, une paire de chaussures, des boucles d'oreilles et une chevalière – porteurs de leur histoire d'enfants de déportés. Et Arte diffuse la série documentaire *Auschwitz en 33 objets* (2021).

Depuis qu'en 2010, Robert Neil MacGregor, directeur du British Museum, anime à la BBC radio une émission intitulée *A History of the World in 100 objects*, qui deviendra un livre à succès, les formules « histoires d'objets », « l'histoire par les objets » se multiplient : *Le Magasin du monde. La mondialisation par les objets du XVIII^e^ siècle à nos jours* (Singaravélou et Venayre, 2020), *Une histoire de l'immigration en 100 objets (*Gökalp, 2023), *100 objets racontent l'histoire des femmes* (Hirsch, 2023), etc. On

peut y ajouter des univers d'artistes travaillant des mémoires d'objets et des fictions de mémoires d'objets ; toute l'œuvre de Christian Boltanski ou, une année avant sa mort, son exposition rétrospective, *Faire son temps* (au Centre Georges Pompidou, novembre 2019 - mars 2020), par exemple ; ou, présenté par Damien Hirst à la Biennale de Venise (*Treasures from the Wreck of the Unbelievable*) en 2017, le simulacre d'une épave vieille de deux mille ans dont les (faux) trésors découverts et remontés à la surface occupent les 5 000 m$^2$ du Palazzo Grassi et de la Punta della Dogana.

Dans le registre diamétralement opposé prolifère toute une production d'écrits prescriptifs qui occupent désormais des rayons entiers de librairie pour apprendre aux déboussolés de la consommation les stratégies comportementales du désencombrement, le mot d'ordre étant – on ouvre le premier lien que la recherche internet propose – « Minimalisme : comment désencombrer votre intérieur et votre esprit » ; le programme laisse songeur, mais il est à prendre au sérieux car son omniprésence dans le discours social du bien-être signale une façon de penser et de raconter la relation au monde matériel.

Ce parcours non exhaustif n'est pas qu'anecdotique. Il résume les tendances d'une société concernée, de façon inquiète, par ses objets. *Surconsommation* et *mémoire* sont les deux mots-clés de cette préoccupation. D'une part, la sortie impossible des structures économiques et sociales de la consommation mondialisée détermine un rapport perturbé des individus aux objets, qui se manifeste sur le mode du rejet militant, de l'injonction au recyclage, d'une obsession comptable (syndrome de l'inventaire ou du rangement, de l'accumulation ou de la liquidation) ou de l'attachement angoissé. Ces dérèglements engendrent, d'autre part, une détresse ou une fébrilité mémorielle : construire la mémoire d'un monde matériel dont la maîtrise quantitative échappe et dont l'échelle de valeurs et le curseur des significations sont devenus troubles. Les menaces

sur la durabilité, l'obsolescence accélérée, liées à la prolifération physiquement oppressante des choses (beaucoup d'entre elles disparaissant avant même d'avoir pu être même minimalement en usage) donnent le ton de l'urgence mémorielle que nombre de projets, d'une façon ou d'une autre, affichent. La disparition comme horizon psychique commun – mélancolie topique, collectivement intériorisée – se décline en récits et en répertoires d'objets : contre la destruction, les récits inscrivent les objets dans le temps d'une existence ou de la filiation ; les répertoires aspirent à l'exhaustivité indifférenciée de l'inventaire.

Donner aux objets une biographie est dans l'air du temps depuis plusieurs décennies [→ *Biographies d'objets*]. Les sciences humaines et sociales en ont fait une méthode depuis que les études anglo-saxonnes de culture matérielle ont voulu comprendre les pratiques, les usages et les trajectoires, observées sur la durée, d'objets en interaction dynamique avec les personnes (Kopytoff, 1986). L'idée n'est pas nouvelle. En 1846, Flaubert écrivait à Louise Colet : « As-tu pensé à ceux qui viendront maintenant dormir dans notre lit ? Qu'ils se douteront peu [de] ce qu'il a vu ! Ce serait une belle chose à écrire que l'histoire d'un lit ! Il y a ainsi dans chaque objet banal de merveilleuses histoires. » (306-307) *Faire l'histoire de l'objet banal* est une proposition que Flaubert présente comme exploration littéraire possible, ouverte par un regard particulier sur la vie matérielle, attentif au devenir des choses. Dans *Le Fil perdu* (2014), Jacques Rancière fait de ce regard sérieux sur le banal (qui n'exclut en rien une posture ironique), de ce « privilège donné à la vision matérielle » (23), le signal d'une « rupture de l'ordre représentatif » (20) qui inaugure « la grande démocratie des existences sensibles » (26). En reprenant le problème du baromètre de Madame Aubain dans « Un cœur simple » – « cet instrument prosaïque [qui] résume tout un monde sensible » (25) –, Rancière s'attaque aux fondements idéologiques de la notion d'effet de réel de Barthes, et défend l'hypothèse d'un type de récit nouveau, au service de ce qu'il appelle la « démocratie fictionnelle »

(30), soit une « forme bien spécifique d'égalité » (34) basée sur l'écriture d'une « texture nouvelle du réel » (28) et de la « redistribution des formes de l'expérience sensible » (30). On pourrait reprendre l'analyse en interrogeant, un siècle après le conte de Flaubert, l'invitation de Perec à procéder à l'observation systématique de l'infra-ordinaire [➔ *L'infra-ordinaire*].

L'idée de récits d'objets n'est donc pas nouvelle. Mais, passant d'un statut de possibilité narrative à une sorte de devoir, elle est devenue obsédante, pour plusieurs raisons. 1° Parce que le propre du banal, ou de l'infra-ordinaire, est sa puissance de dissémination et d'indistinction, ce qui rend infinie la tâche d'un narrateur consciencieux dès lors qu'il a assimilé le principe, pour reprendre la formule de Rancière, de « démocratie des existences sensibles » ; le choix des objets dignes de faire histoire, au détriment d'autres qui ne le seraient pas, constituerait déjà une forme de désaveu du principe d'égalité des formes du sensible ; et si le critère s'établit par la prééminence d'une sensibilité individuelle qui pousse vers un objet plutôt que vers un autre, cette forme d'élection ne va plus de soi. 2° Parce que la destruction du banal qui préside au sentiment de devoir en sauver la mémoire n'était pas une préoccupation ou une menace formulée dans les mêmes termes et structurée par les mêmes événements au XIX^e^ siècle : les révolutions, les démolitions et reconstructions urbaines diffèrent des guerres mondiales, des bombardements massifs, des génocides, par la nature des faits et de leurs représentations et par les mises en récits dans leur mode opératoire et la visée des discours. 3° Parce qu'autour de la forme du récit d'objet s'opère la conjonction des disciplines ; si des écrivains (de fiction ou non), des historiens, des sociologues, des anthropologues, des historiens de l'art et des scénographes de musées, des psychanalystes se mettent à raconter au même moment des histoires d'objets, ce besoin de formaliser de cette manière des savoirs de nature différente (l'histoire culturelle d'un objet n'est pas exactement ou pas forcément sa biographie culturelle, sa trajectoire de production, de consom-

mation et d'usage, et ne se confond pas avec un récit de relation affective à l'objet, ou de mémoire individuelle, avec un témoignage ou une histoire du quotidien, etc.) mérite une réflexion et une mise en perspective historique.

## 1950-1970 : LES OBJETS ENTRE LITTÉRATURE ET SCIENCES SOCIALES

Résumons la configuration dégagée ici par l'observation de quelques projets d'objets de la période contemporaine (2010-2023). Ces modélisations d'objets s'articulent, on l'a vu, autour de deux fils entremêlés : les écueils de la consommation et l'appétit mémoriel. Elles se déclinent, au croisement de la littérature, de l'art et des sciences sociales et historiques, sous forme d'inventaires et de récits de statuts divers mais qui, de manière générale, donnent à l'ordinaire de la vie matérielle une place importante.

Ces paramètres posés, remontons un peu le temps : un nom semble s'imposer – Perec. Son œuvre occupe le centre de la configuration intellectuelle dont nous héritons : *Les Choses* pour commencer, roman qui ose penser le *bonheur de la consommation* ; sa passion des *classements* et des *inventaires exhaustifs* (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, *Lieux*, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail »), son attention pour le *détail organisé du monde matériel* (*La Vie mode d'emploi*) et pour le concret *infra-ordinaire* (le mot est le sien et la notion est devenue virale) [→ *L'infra-ordinaire*] ; sa *hantise de la disparition* qui motive tout ce qui précède. Perec domine le paysage culturel et littéraire de l'écriture des choses parce qu'il en a posé l'armature conceptuelle complète et que cette armature, issue de la guerre, a été bâtie, dans les années 1950-1970, à un moment de cristallisation théorique des pensées littéraire, sociologique et philosophique sur la culture matérielle.

Les années appelées Trente Glorieuses, en référence au triomphe de la société de consommation, sont une période

d'échange intense d'idées entre la littérature et les disciplines socio-théoriques, où l'on assiste, autour des objets, de leurs fonctions et de leurs modes de signification, autour de la consommation, de la possibilité d'une pensée et d'une mémoire du quotidien, à une explosion de publications. Ce faisceau d'écrits, littéraires et théoriques, des décennies 1950 et 1960 configure un ancrage conceptuel. Il s'agit de considérer ces textes (dont nous listons ci-dessous les titres essentiels, à retrouver en bibliographie) comme un corpus solidaire, socle d'une pensée de la culture matérielle constituée dans le dialogue entre littérature, sciences historiques et sociales et philosophie. De là sont issues, durant les décennies suivantes (1970-2000), les recherches qui instituent formellement la culture matérielle comme discipline théorique [→ *La consommation dans les sciences sociales : naissance d'un sujet*].

Il est nécessaire d'observer ce groupement d'écrits matriciels et de comprendre, en analysant l'imbrication des domaines, la cohésion théorique de ce moment fondateur des études de culture matérielle et la fonction essentielle que la littérature y occupe. À partir des années 1950, pour asseoir théoriquement le Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet rédige une série d'articles programmatiques qui placent le rapport de la littérature aux objets au centre du débat ; ces textes sont réunis en 1963 dans *Pour un Nouveau Roman* ; son roman *Les Gommes*, initiateur de ce questionnement, date de 1953. En 1959, Nathalie Sarraute écrit *Le Planétarium* dont l'intrigue tourne autour des enjeux socio-psychologiques de l'acquisition d'objets de distinction. Barthes commence alors à s'intéresser aux objets : il publie « Littérature objective » en 1954, *Mythologies* en 1957, « Sémantique de l'objet » en 1964, *Système de la mode* en 1967 et « L'effet de réel » en 1968. En 1947, le philosophe Henri Lefebvre fait paraître le premier volume de sa *Critique de la vie quotidienne* ; réédité en 1958 et augmenté d'un « Avant-propos de la 2e édition » de plus de cent pages, l'ouvrage s'ouvre sur un développement d'histoire littéraire du quotidien, qu'il commence par Baudelaire et Flaubert ; sa thèse est formulée ainsi :

« Sous le signe du merveilleux, la littérature du XIXe siècle mène contre la vie quotidienne une attaque qui n'a pas faibli » (117) ; le tome 2 suit en 1962 (le 3e paraîtra en 1981) ; simultanément, en 1968, Lefebvre écrit *La Vie quotidienne dans le monde moderne* et, pour instituer le quotidien en sujet philosophique, fait du Nouveau Roman un paradigme d'observation initial, qu'il met en rapport avec un XIXe siècle littéraire qu'il considère comme précurseur. C'est aussi dans les années 1950-1970, dans le sillage de l'école des *Annales*, que Fernand Braudel commence son immense histoire de la *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, achevée en 1979. *Le Système des objets* de Jean Baudrillard paraît en 1968, *La Société de consommation* deux ans plus tard : deux ouvrages théoriques décisifs [→ *Jean Baudrillard*]. En 1969, la revue *Communications* propose un numéro intitulé *Les Objets* : Abraham Moles y publie son article « Objet et communication », appelé à devenir une référence ; son livre, *Théorie des objets* sort trois ans plus tard. En 1964, Lucien Goldmann fonde la *Sociologie du roman* sur l'idée que la production des formes romanesques et les modes de production de la société de consommation sont intrinsèquement interdépendants et, pour le prouver, se sert des exemples de Balzac, de Robbe-Grillet et de Sarraute. « Au fond – écrit-il –, la question qui se pose est la suivante : existe-t-il, soit une relation intelligible, soit une homologie entre l'histoire des structures réificationnelles et celles des structures romanesques ? » (289) Une année plus tard, en 1965, Perec publie *Les Choses*, événement culturel majeur, d'un retentissement dû à l'identification de toute une génération à cette histoire de jeune couple indéterminé, aspiré par le désir d'objets. Perec se revendique de Flaubert, de Lefebvre, des *Mythologies* de Barthes et de son cours sur la mode, alors que Robbe-Grillet se positionne en miroir de Balzac et se réapproprie, sur la question des objets, les propos que Barthes a tenus sur ses romans. « Êtes-vous sociologue ? » est l'une des questions récurrentes que les journalistes posent, en 1965, à Perec. Enfin, en 1969, Claude Duchet publie son article pro-

grammatique « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », qui marque le début d'une critique littéraire intéressée par les modes d'existence des objets dans la fiction. Cette ébullition collective d'écrits, qui fait circuler les idées en réseau serré, désigne la période 1950-1970 comme le moment précis où la société de consommation accède à l'intelligibilité : se fondent alors une sociologie, une philosophie, une sémiologie de l'objet. Parvenue à maturité durant les décennies d'après-guerre, cette pensée – qui est encore la nôtre – prend ses racines en littérature dans un XIX^e^ siècle qui lui sert de modèle et de repoussoir.

## Une histoire critique sous tension

L'enquête collective que présente ce livre porte d'abord sur la manière dont les textes littéraires, dans leur diversité esthétique et idéologique, élaborent une pensée des objets et un rapport à la réalité. La perspective critique adoptée ne peut se situer qu'au cœur de ce dialogue des disciplines dont nous avons esquissé à l'instant l'une des séquences les plus marquantes. Cette exigence interdisciplinaire implique un positionnement dans le champ critique qu'il faut ici expliciter.

Car la teinte dominante des études littéraires est antimatérialiste, pour des raisons culturelles très générales et par principe de fonctionnement et vocation propres. Ce volume interroge deux siècles de littérature et de discours d'idées sur les objets, avec la proposition de se départir de cette prédisposition à la lecture antimatérialiste qui ne s'intéresse aux choses représentées dans les textes que pour ce qu'elles sont au-delà des choses. Cela implique d'abord de reconnaître qu'il existe une tension de fond entre culture matérielle et culture littéraire, fondée historiquement sur le temps long, très vive dans bon nombre de textes littéraires et prégnante dans toute une mouvance idéaliste de la critique littéraire. Appliqué aux objets et à la vie matérielle, le vieil antagonisme entre matière et esprit avec ses ramifica-

tions philosophiques, religieuses, morales et esthétiques, irrigue la littérature qui y trouve le fondement à la fois d'une critique sociale et d'une exaltation de ses valeurs. L'entrée en force des objets en littérature coïncide, au XIXe siècle, avec les débuts du capitalisme industriel mû non seulement par la recherche de l'accroissement de la production et du profit, mais aussi par une croyance sincère dans les merveilles et les bienfaits du progrès. Le roman réaliste, né au même moment, qui abrite la masse des objets proliférant dans l'espace social, est lui-même une production du marché (O'Neil-Henry, 2017 ; Mollier, Régnier, Vaillant, 2022) ; à ce titre, la critique de l'un vaut souvent pour l'autre et elles se confondent : la société comme la littérature qui en restitue les formes matérielles sont « industrielles » (Sainte-Beuve, 1839) et cela n'a rien d'un compliment. Se structure ainsi, dès les années 1830, un canevas critique reposant sur un système d'oppositions morales et esthétiques, qui articule une vision du monde moderne à un discours sur la littérature. Les deux forces en présence sont, d'un côté, ce que les frères Goncourt appellent la « Fédération de la Matière » (« l'industrie primant l'art, la batteuse à vapeur rognant la place du tableau, les pots de chambre à couvert et les statues à l'air », écrivent-ils pour résumer leur visite de l'Exposition universelle – *Journal*, 16 janvier 1867) : cela comprend les machines et objets industriels, leur accumulation, la production en série, la consommation, l'argent, la cupidité, la médiocrité, la vulgarité, l'idéologie du progrès, la photographie, etc. ; de l'autre côté, le monde spirituel et ses valeurs immatérielles, l'âme, l'émotion, l'art, le génie, la création et, si l'on concède une place aux choses matérielles, elles s'y trouvent à la seule condition d'être singulières, uniques, originales ; le combat du Beau contre l'Utile. De là, quelques remarques à creuser.

1. Si dans les textes d'idées, ce partage vertueux des valeurs se fait de manière limpide, il se complique et se contredit même à l'épreuve des fictions, grandes « consommatrices » d'objets, intéressées par la nature du bonheur qu'ils procurent (que

Perec interroge sans contorsions moralisatrices : « il y a, je pense, entre les choses du monde moderne et le bonheur, un rapport obligé » [1965]), par leur profusion ostentatoire, et animées par une volonté méthodique d'en exprimer le détail parce qu'il est important de comprendre le monde matériel et non parce qu'il est urgent de le condamner.

2. Le processus de singularisation des objets dans les textes de fiction – soit le fait de raconter des trajectoires d'objets présentés comme uniques (même s'il s'agit d'objets de série investis d'une fonction singulière) – fonctionne à la fois comme un révélateur de valeur et comme un moteur d'intrigue, depuis *La Peau de chagrin* (1831) – à considérer comme l'œuvre inaugurale du corpus –, jusqu'à des textes à succès très récents (ainsi, *La Commode aux tiroirs de couleur* d'Olivia Ruiz, en 2020) [→ *Christine Montalbetti,* La Conférence des objets]. Les modalités de la singularisation sont le plus souvent l'esthétisation ou artialisation (d'objets dont la finalité initiale n'est pas artistique) ; la symbolisation ; l'investissement mémoriel (individuel ou collectif) ; l'attachement affectif (couvrant une palette qui va de l'affinité sentimentale à la démence fétichiste).

3. Une part importante de la critique littéraire, en adhésion au principe du partage des valeurs explicité plus haut, antimatérialiste par conviction et par logique fonctionnelle du travail d'interprétation des textes, a surinvesti l'analyse de ce phénomène de singularisation parce qu'il alimente la *doxa* des valeurs de l'art (Heinich, 2017). Elle a généralisé la grille singularisante symbolisante et disséminé le postulat autoréférentiel (Fraisse et Wessler, 2018) : l'objet que le texte décrit ou met en action serait, dans cette mouvance interprétative, une manière pour la littérature de parler d'elle-même, de sa virtuosité représentative et stylistique, de son faire particulier que le faire des objets viendrait rendre visible et admirable. Dans cette perspective, par négation de leur nature matérielle, les objets, tous contextes confondus, n'auraient jamais un sens littéral, ou ce sens littéral serait négligeable, à gloser seulement

dans la mesure où il vaut pour autre chose, par sublimation esthétique [→ *Allégorie et objets*].

4. Le processus de singularisation des objets, bien que particulièrement apte à faire récit, n'est pas que, ou d'abord, littéraire. Il est une pratique sociale, tout comme le besoin de subjectivation des choses et leur propension à se singulariser et à faire récit. Lorsque Daniel Miller et, de manière générale, les anthropologues et sociologues des *material culture studies*, appellent à envisager la consommation, non comme le pendant passif et aliéné de la production d'objets, mais comme une multitude d'interactions, de pratiques et d'usages individuels ou propres à des groupes sociaux, qui diversifient les fonctions des objets désormais considérés comme actants des relations aux sujets humains, ils s'intéressent précisément à ces phénomènes de singularisation. Ceux-ci sont des façons de consommer.

Nous affirmons donc que les mécanismes de singularisation esthétique, affective, mémorielle des objets, omniprésents en littérature, n'ont rien d'intrinsèquement littéraire, qu'ils constituent des modes particuliers de consommation et qu'ils permettent de penser la relation sujets-objets comme une véritable interaction [→ *Bruno Latour*] qui intéresse les écrivains parce qu'elle est une mise en récit. Nous tâchons ainsi d'éviter l'écueil de l'interprétation dématérialisante qui, faisant de la sublimation des objets un projet exclusivement spirituel, tend étrangement à les indifférencier, à niveler leurs modes d'existence et d'action spécifiques (un pied de momie, une locomotive, un coffret contenant des lettres d'amour ou des factures, un baromètre sont des objets différents). Une telle approche permet surtout d'évaluer, à partir d'une lecture littérale, ancrée dans le détail du réel, la fonction spécifique des textes littéraires comme instruments d'observation et comme grilles de compréhension de la culture matérielle.

Cette lecture *matérialiste* des objets dans les textes littéraires, que nous revendiquons en tant que démarche interprétative, est adossée aux travaux des sociologues, historiens, anthropolo-

gues de la culture matérielle. Elle permet de repenser l'histoire de certaines formes littéraires : il suffit d'évoquer la place que Balzac donne aux objets dans l'« Avant-propos » de la *Comédie humaine*, au rôle qu'ils jouent dans les textes programmatiques des surréalistes, à leur centralité dans les prédications pour un Nouveau Roman de Robbe-Grillet [→ *Théories du Nouveau Roman*]. Elle s'articule par ailleurs à une histoire matérielle de la littérature.

De manière plus large, cette approche éclaire sur la manière dont la littérature fait voir la vie sociale des objets, le pouvoir transformateur des objets dans la vie sociale. Ce volume propose une synthèse aussi diversifiée que possible des rapports entre culture littéraire et culture matérielle. Il tente de retracer les héritages et les lignes de force d'une *pensée littéraire de la culture matérielle* des débuts de l'ère industrielle à nos sociétés dites post-industrielles, avec l'hypothèse que la littérature est à considérer comme un espace de compréhension et de conceptualisation de la culture matérielle dans ses rapports à l'individu et à la société. Non seulement les textes littéraires proposent des représentations de la vie matérielle, mais ils participent à sa modélisation philosophique, anthropologique, sociologique, mettant en évidence et à l'épreuve des savoirs sur le monde matériel, en préfiguration ou en collaboration et en résonance avec ceux constitués dans les sciences humaines et sociales.

## Matérialités de la littérature

Une telle approche milite pour une réinscription plus décisive de la littérature dans la matérialité du monde, au-delà des apports essentiels de l'histoire du livre, de l'imprimé en général, de l'édition et des bibliothèques (Parinet, 2004 pour une synthèse). Il s'agit non seulement de prêter attention aux objets et dispositifs matériels – livres et imprimés de toute sorte – qui reçoivent et portent les textes, et dont on sait l'importance dans

la construction du sens de ces mêmes textes (Chartier, 1992), mais de nous intéresser à la manière dont ces textes, déposés dans des objets qui trouvent une place dans l'ordre matériel du monde (sur une table de chevet, l'étagère d'une bibliothèque, sur ou sous un meuble) et qui sont pris dans l'ordre matériel du monde (qu'on pense par exemple au rapport entre le format d'un livre et la poche d'un vêtement), configurent aussi la vie matérielle. Il arrive que les livres ne soient pas lus, qu'ils servent à autre chose qu'à la lecture, ne serait-ce qu'à garantir le savoir de celui ou celle qui les exhibe, à signifier quelque chose du statut social de celui ou celle qui les dispose dans sa bibliothèque ou les étale sur la table basse du salon. Nos apprentissages nous conduisent à mépriser tout usage du livre qui n'impliquerait pas sa lecture : on se souvient de Barbet, le libraire-escompteur d'*Illusions perdues*, ex-vendeur de salades, qui ne regarde des livres que leur tranche et leur couverture ; de Lousteau, qui les lui vend sans les avoir lus, alors qu'il doit en rendre compte dans la presse. Leah Price a écrit une fascinante histoire des formes de *non-lecture du livre* telles qu'elles ont été explorées par le roman victorien (2012). Mais l'inscription du livre, ou plus largement de l'objet textuel, dans le monde matériel n'implique pas seulement une opposition entre ceux qui le lisent et ceux qui en usent sans le lire. La littérature initie aux objets, fait rêver aux objets et peut nourrir des usages ou des pratiques de consommation : ce sont les produits dérivés des univers fictionnels (jeux, accessoires, cartes à jouer, vêtements [Thérenty, Wrona, 2019]) ou les gestes effectués par référence à ces mêmes univers – ainsi de tel lecteur ou telle lectrice qui cherchera à retrouver le parfum de verveine citronnelle de Minne dans *L'Ingénue libertine* de Colette (1909) ou qui rêvera d'une chambre tapissée de « papier à rayures d'un rose foncé », d'un « couvre-lit de perse treillagé de liserons bleus, de guirlandes vertes » dans une maison de campagne. Ces usages pratiques, matériels, de la littérature sont-ils moins sérieux, moins légitimes que d'autres ; sont-ils même séparables des autres ?

Les études littéraires s'intéressent plus souvent à la manière dont la littérature se nourrit de la vie matérielle (pour la représenter, la transfigurer, la sublimer, la déconstruire, la critiquer, la détourner) qu'à ce qu'elle y infuse, comme s'il était difficile d'admettre ou de penser ce mouvement de retour du texte vers le monde matériel. Flaubert imagine en Emma Bovary une lectrice qui étudie, « dans Eugène Sue, des descriptions d'ameublement » (1857, I : 83). On a plus souvent lu cette notation comme une pique de Flaubert contre Eugène Sue, dont certains romans, comme *Arthur* (1838), comprennent de longues descriptions d'intérieurs présentés comme des modèles de bon goût. Cette manière de lire Sue serait également le pendant matériel du rapport d'Emma aux fictions romanesques – elle qui cherche dans les romans de Sand ou de Balzac « des assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles » (83). Emma est-elle une si mauvaise lectrice ? Le bovarysme matériel n'est-il pas un trait partagé par bien des lecteurs et des lectrices ? Pourquoi ne pas prendre au sérieux cette dimension pratique de la littérature, au même titre que sa portée ou ses usages éthiques par exemple ? Si, comme le montre la « critique éthique » (Laugier, 2006), la littérature fictionnelle façonne notre expérience du monde non par les messages ou les jugements moraux qu'elle peut transmettre mais par les possibles qu'elle explore ou les modèles de vie qu'elle met à l'épreuve, on peut aussi s'arrêter sur la dimension la plus matérielle de cette exploration littéraire de la vie ordinaire. La lecture de littérature n'est pas seulement une aventure par laquelle nous éprouvons, dans des histoires, les enjeux éthiques de l'existence : si la littérature moderne a profondément à voir avec une expérimentation de la vie ordinaire, pourquoi faudrait-il que cet ordinaire de la vie auquel nous donne accès l'imagination littéraire ne soit fait que de sentiments, d'émotions, de jugements, d'états d'âmes, de situations, et jamais d'objets ? Pourquoi Emma n'aurait-elle pas *sérieusement* cherché « dans Eugène Sue » une idée pour décorer sa chambre – non parce qu'Eugène Sue aurait

été l'archétype du mauvais romancier, un romancier tapissier qui, contrairement à Balzac, ne cherchait pas dans les plis des rideaux les signes des dispositions morales de ses personnages – mais parce que les romans peuvent aussi servir à imaginer l'organisation de la vie matérielle, et à meubler les intérieurs ?

Les textes littéraires, des textes inscrits dans des objets concrets, appartiennent donc au monde matériel et configurent notre expérience, y compris matérielle, du monde. On sait que l'histoire sociale fait grand usage des inventaires après-décès dressés par les notaires : ils documentent les niveaux de richesse, la nature et la répartition des biens, meubles et immeubles (Daumard, [1963] 1996 ; Charpy, 2010). Tout ce qui a une valeur y est inventorié, des mouchoirs aux bijoux, des draps à l'argenterie. On y trouve parfois des livres, évalués à partir des matériaux qui les composent (papier, reliure de cuir ou couverture de carton), de leur éventuelle rareté bibliophilique, de leur état de conservation, etc. La question de la valeur du livre est directement en prise avec l'histoire de la littérature, l'histoire des processus de sacralisation de l'écrivain (Bénichou, 1973), de l'industrialisation du livre et de ses corollaires (la bibliophilie, la recherche de l'édition rare, du manuscrit autographe [→ *Bibliophilie*]). Toutefois, il faut aussi prendre en compte que certains de ces objets-livres prisés par le notaire, – les romans de Balzac ou de Zola, les contes de Maupassant par exemple –, racontent des histoires qui lient des individus et des objets (possédés ou non, hérités ou non), des objets qui sont ces meubles, ces bibelots, ces bijoux, ces vêtements, ce linge… inventoriés après un décès. Ainsi peut-on essayer de renverser le regard habituellement porté sur les relations entre les objets représentés dans les textes et les objets hors du texte : non seulement il vaut la peine de considérer que les premiers ont pu nourrir le désir, prescrire l'acquisition ou modeler les multiples usages des seconds, mais peut-être même peut-on essayer de comprendre les textes littéraires comme *un contexte*, au sens fort, de l'expérience matérielle du monde vécu. En analysant ce que les textes

de littérature font des objets et font faire avec les objets, les études littéraires peuvent ainsi contribuer à la compréhension historique, anthropologique, sociologique, de la vie matérielle.

Les différentes contributions réunies dans ce volume cherchent donc à dépasser les manières habituelles de partager le travail entre sciences sociales et études littéraires. Du côté de ces dernières, le fait de ne pas chercher à ramener systématiquement l'objet à des fonctions symboliques, narratives, ou sémantiques internes aux textes modifie les types de savoir mobilisés sur ces objets et les usages qui en sont faits. Autrement dit, le fait de « contextualiser » un objet représenté dans un texte (en documentant sa vie d'objet non textuel, par exemple, ou en étudiant ses autres modes de textualisation hors de la littérature, dans la presse, la publicité, etc.) cesse d'être une activité préalable à l'analyse textuelle interne, qui, seule, rendrait compte pleinement du statut littéraire de l'objet. En retour, les sciences sociales sont invitées à trouver dans les textes littéraires non une transfiguration du monde matériel vers autre chose que lui-même mais bien le lieu d'une vaste réflexion, antérieure aux sciences sociales ou en dialogue, en tension avec elles, sur la matérialité de l'expérience socio-historique.

## Herméneutique historienne

La démarche menée dans ce volume collectif engage en particulier la discipline historique, dans ses rapports avec les textes littéraires. Car en s'intéressant au regard spécifique que la littérature porte sur l'ordre des choses matérielles, au statut des objets représentés dans les textes de littérature, la barrière se lève qui interdisait aux historiens de considérer ces objets représentés comme des documents sur la vie matérielle du passé. On l'a dit, les réflexions de Barthes sur « l'effet de réel » ont joué un rôle majeur dans l'approche du statut littéraire de l'objet, insignifiant comme tel, mais essentiel dans la production de l'effet

littéraire de réalité. Le lecteur qui se demanderait sérieusement, pour reprendre l'exemple désormais classique d'« Un cœur simple », s'il y avait bien des baromètres sur les pianos dans les intérieurs petits-bourgeois du XIXe siècle, ne serait qu'un lecteur naïf, qui ne verrait pas que ce baromètre ne sert à rien d'autre qu'à signifier « la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) » (1968 : 88). Les objets représentés dans les textes ne font pas qu'arrimer les textes à la réalité, ils occupent dans les textes quantité d'autres fonctions : ils parlent de ce que les objets font aux hommes qui les inventent, les fabriquent, les désirent, ils parlent aux hommes du rapport au temps inscrit dans les choses, etc. : ils parlent, en somme, de ce dont la réalité est faite.

Si les textes peuvent être lus comme des répertoires inventoriant, décrivant, racontant des objets, mémorisant des pratiques, des matériaux, des usages, le regard que les historiens peuvent porter sur ces textes s'en trouve modifié. Prenons le temps d'un exemple. La description du mobilier dans un roman réaliste ne constitue pas un document sur le monde matériel au même titre qu'un inventaire après décès, parce qu'à la différence de ce dernier, la description romanesque n'est pas *ontologiquement référentielle* (Lavocat, 2016). On peut toutefois envisager la relation entre la description littéraire et l'inventaire du notaire autrement que sur le mode de l'absolue séparation (effet de réel d'un côté, document de l'autre). Il faut tout d'abord noter que l'une et l'autre sont les produits d'opérations d'écriture qui représentent des choses dans des mots, et mettent ces choses dans un certain ordre, les disposent pour des usages à venir (et parfois inattendus, si l'inventaire est lu comme un roman). On peut ensuite remarquer que les producteurs et les usagers de ces écrits (le romancier et le clerc de notaire, les lecteurs et les héritiers du mort…) appartiennent au même monde historique, dans lequel l'écriture sert (entre autres) à mettre de l'ordre dans le monde matériel ; dans ce monde historique, il se peut que le romancier ait à faire avec le clerc de notaire (en cas de succession) et vice versa (les clercs de notaire lisent des

romans), voire qu'un romancier ait été clerc de notaire, ou que le clerc de notaire écrive des romans. Tel romancier peut avoir utilisé les archives d'un notaire pour nourrir sa documentation. Une analyse socio-critique pourrait proposer de voir l'inventaire comme un élément de la *sémiosis sociale* que travaille le texte littéraire (faisant de l'inventaire, en quelque sorte, le cotexte de la description romanesque [Popovic, 2014]). On pourrait aussi s'intéresser, dans une perspective d'histoire du fait littéraire, à l'emprise possible du roman sur les pratiques notariales de description des intérieurs (Lyon-Caen, Ribard, 2010). Bref, dès lors que l'on s'écarte de l'effet de réel, les modes de présence des objets dans les textes littéraires peuvent donner lieu à de multiples enquêtes. Elaine Freedgood, dans un ouvrage marquant, a proposé de replacer les objets des romans victoriens dans leur histoire matérielle, de restaurer, au cœur même de l'analyse littéraire, le savoir des choses : en s'intéressant aux rideaux de coton ou aux tables d'acajou qui meublent les intérieurs romanesques, elle dévide une autre histoire, celles des économies impériales du XIX^e^ siècle qui permettent la présence ordinaire de ces objets dans des romans – une histoire de déforestation et de plantations, de travail forcé, de prolétariat ouvrier. En enregistrant la présence anodine de ces choses, le roman en conserve l'histoire, faite de violence, d'occultation de la violence, d'oubli (Freedgood, 2006). De quoi sont faits nos mondes ordinaires, demande la lecture critique au roman ? Comment les lecteurs, dans leur diversité et à travers le temps, perçoivent-ils cette histoire silencieusement déposée dans les objets du quotidien qui peuplent les romans ? Quelle attention, quelle inattention leur portent-ils ? Toutes ces questions, venues d'un renouvellement du regard critique sur les représentations littéraires du monde matériel, en modifient les usages historiens : les objets représentés dans les textes sont là comme des traces textuelles, des témoignages, dans la littérature – avec les moyens propres du roman, par exemple, ou de la poésie parfois –, des mondes matériels du passé, des mondes faits d'objets

mais aussi de mots, de mots qui parlaient des objets, des mots qui organisaient les savoirs sur ces objets, ou les usages de ces objets – des modes d'emploi [→ *Mode d'emploi*], des manuels de fabrication, des réclames, des magazines de mode, et, bien sûr, d'autres textes de littérature. L'historien ne peut tenir une description romanesque d'intérieur comme un document au même titre qu'un inventaire après décès… mais peut-être le parcours effectué dans ce livre le conduira-t-il à ne plus regarder l'inventaire seulement comme un « document » transparent, une source sur le monde matériel, mais aussi comme le produit d'une opération d'écriture effectuée dans un monde social où la littérature se produit, se lit, circule, une littérature qui s'intéresse intensément aux objets, à ce qu'ils racontent, charrient silencieusement, peuvent dire ou taire de celles et ceux qui les fabriquent, les désirent, les possèdent, en trafiquent, les rêvent, les transforment… Autrement dit, on voudrait que ce parcours puisse nourrir des « herméneutiques historiennes » (Lyon-Caen, 2019), qui rendront aux objets dans les textes leur épaisseur historique, qui sauront se saisir des objets représentés comme autant de traces textuelles du monde historique dans lequel la littérature se fait (s'écrit et se lit). L'objet peut être alors le pivot d'une nouvelle interdisciplinarité.

## Panorama

Comprendre l'élaboration de cette pensée de la culture matérielle implique de cerner les modes d'existence des objets dans les textes littéraires et théoriques à partir d'un cadre chronologique large, soit la période 1830-2020. Le point de démarrage du volume est la monarchie de Juillet. À partir des années 1830, l'essor du réalisme littéraire coïncidant avec les mutations socio-économiques d'une société bourgeoise, capitaliste et en voie d'industrialisation, la littérature construit des représentations précises et abondantes du monde matériel. Les

décennies 1830-1840 sont fondatrices d'une littérature préoccupée de l'observation et de la description des objets ainsi que de la mise en œuvre d'une réflexion sociale et conceptuelle sur la culture matérielle, traduisant un monde socio-économique en expansion, dont sont issues les sociétés contemporaines. La présence hypertrophique des objets dans les fictions réalistes n'est toutefois pas seulement la marque d'une littérature qui se donne pour mission de cartographier la réalité. À considérer le phénomène sur une longue durée, il apparaît que la littérature – et pas seulement le roman réaliste – élabore, depuis Balzac qui en fait l'un de ses axes d'observation de la société humaine et jusqu'à la prospection inquiète des ruines post-industrielles dans la littérature contemporaine, une pensée de la culture matérielle qui doit être examinée de manière frontale. Il existe une continuité entre les questionnements qui émergent dans la première moitié du XIX^e^ siècle et ceux qui occupent nos sociétés actuelles. C'est aussi sur le fond de ces questionnements communs que l'on doit penser l'impact des grandes catastrophes du XX^e^ siècle (guerres mondiales, génocides) sur des littératures confrontées au grand désordre des objets (destructions, déplacements, spoliations). Or, le rapport de la littérature à la culture matérielle, dans sa triple fonction descriptive, critique et de réflexion conceptuelle et philosophique, n'a jamais été abordé en perspective globale. C'est ce que ce volume se propose de faire, en s'intéressant aux rapports entre culture littéraire et culture matérielle, avec l'idée de fédérer et d'étudier un corpus de textes littéraires et un corpus de textes critiques sous la bannière d'un champ de recherche – les études de culture matérielle de la littérature – qui, pour les textes littéraires de langue française, n'a pas encore été identifié comme tel.

Ce volume, issu des réflexions personnelles que nous avons menées dans deux livres qui se sont rencontrés autour d'un questionnement sur la vie matérielle – *La Griffe du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature* (Lyon-Caen, 2019) et *Comment*

*la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle* (Caraion, 2020a) – ne pouvait être qu'un projet collectif. L'ambition du volume étant de poser les bases de ce domaine de la culture matérielle de la littérature et d'une *nouvelle critique* «*matérialiste*» de la littérature, nous avons donc invité quarante-six chercheuses et chercheurs issus des études littéraires et de l'histoire à un examen chronologique large procédant par axes transversaux et par l'identification de moments historiques forts de cristallisation de la problématique matérielle. Ensemble, nous avons pris le parti de nous extraire d'une analyse littéraire des singularités d'auteurs au bénéfice d'une histoire collective de la culture matérielle de la littérature ; de procéder à un examen synoptique impliquant le dépassement des découpages habituels de l'histoire littéraire et de promouvoir une approche visant une étude des conditions sociales et historiques des productions littéraires, davantage qu'une étude des représentations littéraires des objets, voire une poétique du monde matériel. Ensemble, nous avons tâché d'intégrer dans une réflexion commune, à la fois surplombante et attentive au détail et à l'histoire des usages, tous les objets, catégories d'objets, pratiques matérielles et mises en discours d'objets – ce dernier point n'étant qu'un rêve d'«épuisement» des paramètres de la vie matérielle. Il fallait bien se mettre à plusieurs pour esquisser le début de ce programme qui devait servir de cadre accueillant à une diversité d'approches, de points d'observation, d'appartenances théoriques et de positionnements disciplinaires. C'est ainsi que l'on trouvera dans ce volume des objets rares et des objets de grande consommation, des objets précieux et des objets pauvres, des machines et des reliques, des bijoux et des pots de chambre, des boîtes d'archive et des porte-plumes, du parchemin et du plastique, des objets rêvés et des objets haïs ; des lectures rapprochées de grands textes littéraires, des traversées de larges corpus d'écrits techniques ou industriels ; des poèmes et des romans, des utopies et des ethnographies, des anticipations et des nostalgies…

Nous avons dressé les principaux champs d'action de la culture matérielle de la littérature en quatre parties – I. Marchandise, consommation ; II. Régimes de singularisation et d'esthétisation ; III. La mémoire matérielle, IV. Techniques, outils et matériaux – comportant un total de trente-cinq chapitres confiés à des spécialistes des questions traitées, en polyphonie panoramique. Les chapitres sont suivis d'encarts à vocation de vulgarisation qui constituent à la fois des moments très brefs d'éclairage sur un auteur ou un texte, un objet, une notion, une approche critique, ou un angle de réflexion connexe, et une manière de circuler dans le volume, plus rapide et répondant à des curiosités buissonnières. Un système de renvois, entre chapitres et encarts, facilite aussi la mobilité et la création de chemins de traverses dans cette encyclopédie des rapports entre littérature et culture matérielle.

Encyclopédie, panorama ? Toute « tentative d'épuisement » du sujet serait vaine. Les grands absents qui sautent aux yeux (les écritures de la mode et la constellation des vêtements, les objets dans les textes dramatiques – mises en scène et décors –, la variété des formes génériques des œuvres à objets, la question des régimes de propriété des objets et des valeurs de la propriété) ; les petits manques dus aux aléas des choix des textes, des corpus et des objets (aboutissant à des exclusions massives) sont à la fois des regrets et des remèdes à la boulimie. Comme le monde des objets est à la fois proliférant et sans fin, comme aucune description ne saurait prétendre épuiser la matérialité du monde, ce livre est à la fois encyclopédique et lacunaire, panoramique et partiel : il fourmille de choses, d'objets de valeur ou indignes, il fourmille de formes d'écrits – du grand roman réaliste à l'herbier de déchets –, mais il fourmille aussi de manques, d'absences impossibles à combler. Il propose un parcours à travers un catalogue d'objets et d'écritures de l'objet, qui n'aura jamais de fin et qui, de ce fait, ne donnera jamais la satisfaction de l'inventaire accompli que procure un catalogue.

## Bibliographie


Balzac Honoré de, *La Comédie humaine* [Furne, 1842-1855], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.

Bertrand Dorléac Laurence dir., *Les Choses. Une histoire de la nature morte*, ouvrage qui accompagne l'exposition « Les choses. Une histoire de la nature morte », Musée du Louvre, 12 octobre 2022 - 23 janvier 2023, Paris, Musée du Louvre et Lienart éditions, 2022.

Borzykowski Michel, Lew Ilan, *Objets transmissionnels. Liens familiaux à la Shoah*, Genève, Slatkine, 2019.

Calle Sophie, *Erratum*, Paris, Atelier EXB, 2023 ; et *Collection Sophie Calle. Inventaire descriptif, établi le 2 juin 2022, des biens appartenant à Sophie Calle*, Paris, Drouot Estimations, 2023. Ouvrages publiés à l'occasion de l'exposition « À toi de faire, ma mignonne », Musée Picasso, Paris, 3 octobre 2023 – 7 janvier 2024.

Colette, *L'Ingénue libertine*, Paris, P. Ollendorff, 1909.

– *Sido ou Les points cardinaux*, Paris, Kra, « Femmes », 1929.

Flaubert Gustave, Lettre à Louise Colet, 21-22 août 1846, *Correspondance*, t. II, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

– *Madame Bovary*, Paris, Michel Lévy, 1857, 2 vol.

Forest Philippe, *L'Enfant fossile*, Lyon, Musée des Confluences / Invenit, 2014.

Gökalp Sébastien dir., *Une histoire de l'immigration en 100 objets*, Musée national de l'histoire de l'immigration, Paris, Éditions de La Martinière, 2023.

Hirsch Annabelle, *100 objets racontent l'histoire des femmes*, Paris, Les Arènes, 2023.

Iweins Barbara, *Katalog*, Paris, Delpire & Co, 2022.

Rolin Olivier, *Vider les lieux*, Paris, Gallimard, 2022.

Gondran Valérie, Dassié Véronique, *Les Objets de mon père*, Paris, D'une rive à l'autre, 2023.

« Faire l'histoire par le prisme des objets », émission Arte, coordonnée par Patrick Boucheron, 65 épisodes, 2021-2022 : https://www.arte.tv/fr/videos/RC-020782/faire-l-histoire/

MacGregor Neil, *A History of the World in 100 objects*, London, Allan Lane, 2010. *Une Histoire du monde en 100 objets*, trad. Pascale Haas, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

Pamuk Orhan, *Le Musée de l'innocence* [2008], trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, « Folio », 2011.

– *L'Innocence des Objets, Musée de l'innocence*, Istanbul, trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, 2012.

Perec Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989.

– *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

– « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » [1976], *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985.

– *Les Choses*, Paris, Juillard, 1965.

Ruiz Olivia, *La Commode aux tiroirs de couleur*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2020.
Sainte-Beuve Charles-Augustin, «De la littérature industrielle», *Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1839.
Sue Eugène, *Arthur*, Paris, Charles Gosselin, 1838.
*Auschwitz en 33 objets*, série documentaire, réalisée par Marek Zajac, Bartosz Klimczak, Maciej Pawelczyk, Pologne, Inbornmedia, 2021.

## Jean Baudrillard

Jean Baudrillard (1929-2007) est un philosophe et universitaire français dont l'activité intellectuelle intense (elle s'étale sur plusieurs dizaines d'ouvrages) a marqué la pensée du second XXe siècle. Dès ses premiers écrits, Baudrillard s'intéresse à la question des objets, qui sous-tendra ensuite plusieurs de ses réflexions générales sur la société contemporaine, ses modes de communications, ou encore les arts visuels et l'architecture. À la fin des années 1960, ses deux premiers ouvrages s'attellent à l'analyse du matérialisme des Trente Glorieuses et proposent une réflexion inédite sur la valeur socioculturelle des objets pour les Occidentaux.

Dans *Le Système des objets*, Baudrillard entreprend de décrire le système de signification des objets, en situation d'abondance industrielle. L'industrialisation a opéré une rupture radicale à la fois dans la production et dans la manipulation des objets du quotidien, rupture signifiante et agissante sur la structure des relations sociales : « Le statut d'une civilisation entière change ainsi avec le mode de présence et de jouissance des objets quotidiens » (1968 : 223). Ce mode de présence est caractérisé, selon le philosophe, par un idéal de « fonctionnalité » et de « personnalisation », valeurs connotées par la forme des objets (et non pas sur le plan, dit « essentiel », de leur technologie). Ainsi, par le jeu de leur forme, les objets se prêtent à l'élaboration d'un système de signes, d'un code. Le langage de la publicité et du monde marchand permet au philosophe de dégager les principes structurants de ce code : le rangement, la notion d'« ambiance », les couleurs et leurs associations, ou encore l'opposition entre le modèle (objet authentique) et la série (multiplication et dégradation du modèle). À la structure du logement familial traditionnel bourgeois (où les relations familiales et affectives sont incarnées dans l'aménagement d'intérieur) s'est donc substitué ce nouveau système d'objets et de significations. L'analyse est inspirée du structuralisme linguistique et informée par la psychanalyse : elle vise à comprendre comment les objets sont investis des imaginaires collectifs et constituent un code social.

Cet ouvrage sert de base de réflexion pour le suivant, *La Société de consommation* ([1970] 1986), qui tente cette fois d'appréhender les fondements socioculturels du consumérisme au XXe siècle. En prolongeant ses premières analyses, Baudrillard met au jour le « système des besoins » (la production infinie de nouveaux pseudo-besoins et l'illusion de leur possible satisfaction) qui fonde l'économie capitaliste, ainsi que le rôle qu'y jouent les médias de masse et la culture des loisirs. Alors que le capitalisme était, depuis le XIXe siècle, principalement pensé comme un système de production (dont la consommation n'est qu'un rouage), l'essai de Baudrillard a fortement contribué à faire émerger la consommation comme un objet de pensée et d'analyse en soi.

Les objets ont continué à tenir un rôle conceptuel d'importance pour le philosophe, comme en témoignent certains ouvrages plus tardifs : *Le Complot de l'art* (1997), *Les Objets singuliers : architecture et philosophie* (2000) avec Jean Nouvel, sa réflexion sur les « simulacres » (1981) ou encore une conférence récemment éditée, intitulée « C'est l'objet qui nous pense » ([1999] 2014). Avec Henri Lefebvre ou encore Roland Barthes, qu'il a côtoyés, Baudrillard a participé, dans les années 1960-1970, à un tournant épistémologique concentré sur les pratiques signifiantes du quotidien. Il s'est agi, pour ces philosophes et sociologues, de conceptualiser et de construire une pensée critique des gestes, des pensées ordinaires et de leurs outils matériels qui, autrefois, n'intéressaient pas la philosophie. Ainsi, Baudrillard est resté une référence dans la recherche en sciences humaines et notamment dans les études en culture matérielle, où ses travaux sont abondamment cités.

*Joséphine Vodoz*
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Sauvageot Anne, *Jean Baudrillard : La passion de l'objet : « C'est l'objet qui nous pense »*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2014.

## Biographies d'objets

La question des trajectoires individuelles et collectives d'objets s'inscrit dans une perspective d'anthropologie culturelle qui met l'accent, plutôt que sur les modes de production des objets et sur les aliénations qui en découlent (perspective marxiste), sur les modes de consommation et sur les usages, eux-mêmes pris entre *stratégies* collectivement partagées et *tactiques* individuelles, pour reprendre le partage imaginé par Michel de Certeau, dans *L'Invention du quotidien,* entre les systèmes normatifs servant de cadre à la vie ordinaire et les pratiques traversières permettant de s'en affranchir. Postuler l'étude des usages, ce que proposent, depuis les années 1980, les *material culture studies,* permet de sortir de l'indistinction dans laquelle les travaux sur la production des marchandises et leur consommation de masse plongent à la fois les objets et leurs usagers.

Dans le sillage de ces approches, l'anthropologue Igor Kopytoff a proposé la notion de *biographie culturelle* appliquée aux objets, consistant à retracer des trajectoires singulières qui inscrivent des artefacts initialement identifiés comme marchandises dans des circuits d'existences individuelles situées en contexte collectif. Le texte est publié dans un important volume – *The Social Live of Things. Commodities in Cultural Perspective* – dirigé par Arjun Appadurai dont l'introduction pose la distinction entre biographie culturelle et histoire sociale des choses, l'une focalisée sur les destins singuliers d'objets et d'individus, l'autre s'intéressant davantage aux significations typologiques des groupes sociaux, ce qui pose la question des échelles d'observation.

Au niveau théorique, une biographie d'objet comporte trois registres de questions à traiter.

1º Tout récit d'objet demande de penser comme dynamique le rapport de celui-ci au sujet humain. Le postulat préliminaire affirme la *relation sujet-objet,* non pas comme unidirectionnelle (un sujet actif agissant sur des objets passifs) mais comme littéralement interactive. Les travaux de Daniel Miller, entre autres chercheurs du *material culture turn,* et, dans une perspective plus philosophique, ceux de Bruno Latour, ont contribué à montrer que l'identité ontologique des humains et celle des artefacts matériels ne peuvent se définir comme des entités séparées, mais seulement dans leur interaction permanente, définitoire des modes d'existence des individus et des sociétés (selon un principe de réseau, dans la terminologie de Latour) [➔ *Bruno Latour*].

2º À l'instar d'une biographie de personne, une biographie d'objet implique d'inscrire celui-ci dans le *temps,* considérant les étapes successives de son existence, de sa production, à travers des usages variés et des fonctionnalités distinctes, des appartenances multiples, jusqu'à sa destruction comme déchet, ou éventuellement sa consécration comme objet mémoriel. Ce donné temporel comporte

deux composantes en tension : l'incidence du temps sur les fonctions et l'état de conservation de l'objet ; et son ancrage (ou non) dans une mémoire. Sans attache mémorielle, pas de biographie d'objet. La nature spécifique de cette mémoire à l'œuvre – souvenir personnel, récit familial, reconstitution historique, etc. – et le positionnement intellectuel de sa prise en charge doivent être pleinement réfléchis.

3º Se pose enfin la question des régimes de *valeur* des objets et de leurs fluctuations. Économique, utilitaire, sentimentale, mémorielle, patrimoniale, esthétique, symbolique, etc., la valeur se mesure sur plusieurs échelles qui souvent coexistent. La biographie d'objet choisit l'angle d'évaluation qui l'intéresse (s'agissant des valeurs affectives et mémorielles, leur intensité est un critère décisif dans le choix même d'entreprendre un récit), et qui diffère selon la perspective privilégiée.

La relation particulière de l'objet aux sujets qui l'investissent, la transformation de son identité au fil du temps et les valeurs dont on le charge sont les trois paramètres théoriquement déterminants de sa biographie. Leur configuration suppose une mise en récit selon une intention préalable, une lecture orientée. Il en résulte que la pratique du récit d'objet appartient à des territoires disciplinaires divers, au croisement de la littérature et des sciences sociales, et décline des points de vue à ouverture focale variable, entre l'inscription individuelle la plus singularisante et des perspectives visant à dégager des significations collectives. Non seulement l'objectif de ces approches diffère, mais leur inscription générique relève de cultures écrites distinctes : textes autobiographiques à prétention littéraire ou non, enquêtes sociologiques, ethnologiques, voire psychologiques ou psychanalytiques, témoignages à supports et enjeux multiples.

*Marta* Caraion
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin…

« La biographie d'objet : une écriture et une méthode critique », entretien de Bérénice Gaillemin et Élise Lehoux avec Thierry Bonnot, *Image re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, nº 15 « Trajectoires biographiques d'objets », 2015.

Bonnot Thierry, *L'Attachement aux choses*, Paris, CNRS Éditions, 2014.

– « La biographie d'objets : une proposition de synthèse », *Culture et musées*, nº 25, 2015.

Certeau Michel de, Giard Luce, Mayol Pierre, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire. 2. Habiter, cuisiner* [1980], Paris, 10/18, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990 et 1994.

Kopytoff Igor, « The cultural biography of things : commoditization as process », *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Miller Daniel, *The Comfort of Things*, Malden, Polity Press, 2008.

## François Dagognet, objets, matériologie et science des traces

« L'objet – une fourchette, un couteau, une chaise, un pylône – se caractérise d'abord par son utilité : or, ce qui sert ne passionne pas les penseurs » (1989 : 45). Dans les « œuvres réquisitoires » des philosophes et des romanciers, les objets « symbolisent, selon les cas et les époques, la laideur, le mal d'un attachement qui empoisonne et dont on doit apprendre à se libérer, l'inconsistance et l'éphémérité, qui se traduit par une usure rapide [...], leur non-contenu ontologique » (49). Partant de ce constat de rejet des objets par la culture lettrée et de la conviction inverse que « l'objet – intelligence solidifiée et résultat de nos incessantes élaborations » (39) est la clé d'un savoir sur l'humain qu'il est urgent de prospecter, le « matériologue » (et non matérialiste) François Dagognet entend dégager la philosophie de son carcan métaphysique pour la « rematérialiser » (1985). La métaphysique, fondée sur la séparation entre esprit et matière et sur la prééminence donnée au monde des idées, a négligé le monde matériel à l'égard duquel elle nourrit méfiance et mépris. « [L]utter contre le clivage du spirituel et du physique » réhabilite le réel comme lieu d'exercice de la pensée et revêt une dimension militante de combat « contre une plus grave injustice, l'inacceptable domination de ceux qui se jugent supérieurs » (1997 : 51).

La « déqualification philosophique » du monde matériel (1996 : 23) se rejoue avec constance, depuis Platon jusqu'au XXe siècle, en philosophie comme en littérature ; Dagognet en retrace l'histoire, travaillant, au fil des textes – depuis *Rematérialiser. Matières et matérialismes* et *Éloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise* jusqu'à *Des détritus, des déchets, de l'abject* – à préciser l'articulation entre des cultures philosophiques, littéraires et artistiques, l'art contemporain apparaissant comme un laboratoire d'expérimentation d'une autre manière de penser les matérialités. Celles-ci couvrent un large spectre de modes d'existence : Dagognet s'intéresse aux objets d'usage commun et à leur ustensilité, aux objets techniques, à leur fabrication comme fait anthropologique (reprenant la formule de Mauss : l'« objet est "un fait social total" » [1989 : 40]). Il s'intéresse aux insignifiances matérielles comme porteuses de significations sociales et existentielles, par exemple aux « gadgets » dont l'étymologie et l'histoire retiennent le « philosophe de l'"objectité" » concluant, à leur sujet : « nous refusons [...] de participer à la curée, à l'assaut contre tous les brimborions, les broutilles et les bricoles » (1997 : 36-37). Il s'intéresse aussi, dans *Le Musée sans fin*, à l'identité des objets exposés et hiérarchisés dans les musées, à « ce qu'une société repousse et entasse dans l'inconscient de ses musées » (1984 : 17) – une mémoire truquée ou « anti-mémoire » (20) artificielle et idéologiquement orientée – dont le symptôme est la « fatigue, qui peut être extrême » (17) du visiteur. Dagognet s'intéresse enfin au « territoire délais-

sé » (1997 : 11) de la vie matérielle : aux détritus auxquels il consacre un livre qui est à la fois le point d'aboutissement de sa matériologie, une proposition éthique, une réflexion sur la mémoire et un essai de méthode. Dans les déchets, dans « le démoli, le souillé, l'élimé », il cherche « les signes d'une appartenance à ce que l'on nomme l'"être" » (12), de façon à fonder une « science des traces, la trajectologie » (13), appelée aussi une « tracéologie » (221), « une ontologie du minime et banni », ou encore une « "abjectologie" [...] réhabilitant le pulvérisé, le ruiné, et jusqu'au fermenté et au décomposé », dans le but d'« entraver les partages et les cloisonnements qui inégalisent par trop la société » (14). Dagognet envisage alors un « projet de restauration » (21), de « récupération résurrectionniste » (22), se référant pour cela aux œuvres d'artistes (Boltanski, Spoerri, Schwitters) sensibles à la singularité plastique de « l'objet brisé et abandonné » libre de ses fonctions, et mus par une volonté de « remonter le temps et annuler sa destruction » (73) : « l'artiste compte sur ce qui meurt pour exorciser la mort et rendre souffle à la mémoire » (74). Le modèle épistémique de Dagognet – proche ici du paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg – est la paléontologie, Cuvier, capable de restituer une complétude à partir d'infimes vestiges et qui partage la démarche d'investigation empirique et de raisonnement de l'archéologue ou du détective sachant remonter du mégot à l'assassin [→ MATIÈRES INDICIAIRES : MÉMOIRE ET VÉRITÉ]. Balzac déjà s'en réclamait et, à sa suite, toute une littérature fondatrice d'une « tracéologie ».

*Marta* CARAION
*Université de Lausanne*

### POUR ALLER PLUS LOIN...

DAGOGNET François, *Le Musée sans fin*, Seyssel, Champ Vallon, 1984.
– *Rematérialiser. Matières et matérialismes*, Paris, Vrin, 1985.
– *Éloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin, 1989.
– « Pourquoi l'objet aujourd'hui ? Et pourquoi l'avenir s'ouvre-t-il à lui ? », *Contribution à une culture de l'objet : dir. Jean-Pierre Greff, Claude Rossignol*, Strasbourg, École des arts décoratifs de Strasbourg, 1996.
– *Des détritus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, « Les Empêcheurs de penser en rond », 1997.
– *L'Invention de notre monde : l'industrie, pourquoi et comment ?*, Paris, Encre marine, 2000.

## Bruno Latour

Anthropologue, sociologue et philosophe des sciences, Bruno Latour a contribué à l'élaboration de la théorie de l'acteur-réseau, s'attachant au décloisonnement entre nature et culture, science et politique, objet et sujet. Dans ses travaux, la modernité occidentale est mise en cause, qui tout à la fois promulgue une dichotomie société/nature (« humains et non-humains ») et œuvre à la prolifération d'hybrides, à savoir des objets et phénomènes participant simultanément de ces deux catégories. Le départage entre humains et non-humains, s'il a permis l'existence d'objets mixtes, n'est pas opérant selon Latour pour étudier la réalité, *a priori* indistinctement naturelle et sociale. Lui est substituée une anthropologie « symétrique » : aux actions empiriques incombe l'explication des natures-cultures, sans considérations ontologiques préalables. Humains et non-humains sont ainsi appréhendés, non pas essentiellement, mais existentiellement, en tant qu'ils s'inscrivent dans des processus dont ils sont conjointement les acteurs ; de leur mise en réseau, et non d'un univers social strictement humain, procèderaient les faits sociaux.

Cette philosophie pragmatique est grosse d'implications pour les sciences humaines : pour expliquer les faits sociaux, la sociologie ne peut recourir à des structures ou des interactions exclusivement humaines, puisque le fondement des premières et le cadre des secondes impliquent l'intervention de non-humains. Dans *La Clef de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences sociales*, Latour donne plusieurs exemples d'application d'une sociologie sensible à l'agentivité des objets. Ni outils qui réalisent docilement les desseins humains, ni infrastructures qui déterminent toute relation, ni simples reflets de rapports préexistants, ils y apparaissent en médiateurs des interactions sociales, doués de facultés d'action et de fabrication de sens. Les grooms automatiques, ceintures de sécurités et autres dispositifs techniques formeraient d'eux-mêmes les injonctions morales ou les relations disciplinaires qu'ils instaurent ; façonnés par les sujets, les objets les façonnent à leur tour dans les réseaux qu'ils tissent ensemble.

Bien que Latour n'évoque qu'en dernier recours la fiction comme champ d'étude de la fluidité des rapports entre humains et objets, son modèle d'appréhension présente avec la littérature des homologies analytiquement fécondes. En effet, ses théories, d'inspiration linguistique, n'envisagent leurs objets d'études qu'en ce qu'ils participent à un procès, à un effet de sens – condition forcée de l'étude du tissu textuel, lequel ne connaît aucune ontologie préalable à son avènement. Fluides de la sorte, les textes littéraires engagent lecteurs et critiques à organiser leurs éléments en fonction de leur agentivité, et non de la nature des signifiés : ils constituent dès lors des terreaux fertiles pour la subversion du départage moderne entre sujet

et objet, multipliant les hybrides et les associations non systématiquement hiérarchiques entre humains et non-humains.

*Nathan* MAGGETTI
*Université de Lausanne*

## POUR ALLER PLUS LOIN…

HENNION Antoine, LATOUR Bruno, « Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme », *Sociologie de l'art*, n° 6, « Œuvre ou objet ? »,1993.

LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

– *La Clef de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences sociales*, Paris, La Découverte, 1993.
– « Une sociologie sans objet ? Note théorique sur l'interobjectivité », *Sociologie du travail*, 36e année, n° 4, 1994.
– « Quelle action pour quels objets ? », *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006.
– *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

## Les « objets désuets » de Francesco Orlando

Il s'agit là de l'une des contributions les plus singulières aux études littéraires en général, et à l'étude des objets en littérature en particulier. En 1993, Francesco Orlando (1934-2010), théoricien de la littérature et professeur à l'Université de Pise, publie un très gros livre, longuement médité, intitulé *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*. Au centre de la recherche, selon les mots mêmes de l'auteur, un « ramassis d'objets » glanés dans un immense corpus littéraire, des choses concrètes qui se présentent dans les textes sous la forme de *liste* et qui ont en commun d'être « plus ou moins *inutiles*, *vieillies* ou *insolites* » (16). L'enquête repose donc sur une collection, motivée par une double intuition : la première, qui rejoint le projet de ce livre collectif, est que « le rapport entre les hommes et les choses [...] occupe dans ce que nous appelons littérature une place plus bien importante que celle que nous lui accordons habituellement » (16) ; seconde intuition, la littérature aurait une prédilection toute particulière pour les choses inutiles et désuètes. Orlando avait auparavant consacré une grande partie de sa recherche à des lectures freudiennes de textes littéraires, à partir d'un postulat général faisant de la littérature « le lieu imaginaire d'un retour du réprimé » (22), une sorte d'archive des envers de la culture.

Dans la prolifération des objets inutiles et désuets, Orlando voit précisément l'envers de l'impératif « fonctionnel » qui organise la vie sociale moderne – celle qui commence avec les Lumières, la Révolution française et l'essor du capitalisme industriel. La (non-) fonctionnalité des objets constitue ainsi le fil directeur de son enquête qui s'apparente de ce fait à une forme d'archéologie du réprimé, ou du refoulé, de la culture matérielle. Certains objets perdent leur fonctionnalité, puis la retrouvent par la valeur qu'ils prennent en tant que *restes* : ainsi la ruine, le trésor retrouvé, le meuble d'antiquaire sont ennoblis par le passage du temps ; d'autres restent négatifs, désagréables et ne sont de commerce plaisant que parce qu'on les rencontre dans des textes et pas dans la réalité (le rebut, le haillon) – c'est le « rachat par l'euphorie artistique » (30).

Par repérage de constantes thématiques et de motifs récurrents, la littérature occidentale (tout en donnant une prééminence aux XIX^e^ et au XX^e^ siècles, Orlando navigue de Catulle à Faulkner en passant par Cervantès, Balzac ou d'Annunzio) devient ainsi un vaste terrain d'exploration dont les résultats s'exposent sous la forme d'un vaste « arbre sémantique » aboutissant à douze catégories : le monitoire-solennel et le fruste-grotesque du côté des objets caduques ; le vénérable-régressif ou le consumé-réaliste pour les objets marqués par le passage de l'histoire collective ; sur le versant d'une perception individuelle de l'histoire, le mémoriel-affectif et son envers négatif, le désolé-disloqué. Puis viennent les objets

du passé dont la littérature capture l'incidence sur le présent : ce sont les registres du magique-superstitieux ou du sinistre-terrifiant, du précieux-potentiel ou du stérile-nocif, du prestigieux-ornemental ou du prétentieux-fictif.

Au lecteur de faire bon usage de ces catégories pour cheminer à son tour dans les galeries pleines d'objets inutiles de l'inconscient culturel. Des catégories « à ne pas trop distinguer » : avec cet « exercice structuraliste tardif » (122), Orlando propose moins une typologie définitive qu'un instrument de travail à tester, affiner, remettre sur le métier. On ne peut qu'être sensible à la manière dont Orlando se montre en train de lire et d'analyser, en train de construire des catégorisations et d'en éprouver la pertinence, dans une époustouflante leçon de critique réflexive, à la fois structurelle et historique. Comme le note Carlo Ginzburg dans la préface de l'édition de 2013, le livre est dédié à la mémoire de ses parents « et de leur maison » : le tropisme mémoriel travaille la critique littéraire aussi bien que la littérature elle-même. Il faut pour finir ajouter qu'Orlando, dans sa jeunesse, avait été l'assistant de Tomasi di Lampedusa, qui lui avait dicté les premiers chapitres du *Guépard* (1954). Autant dire qu'il avait eu un contact intime avec les mondes finissants, leurs décors, leurs objets et leur mélancolie.

*Judith Lyon-Caen*
*EHESS*

### Pour aller plus loin…

Fabre Daniel, « Le dernier des guépards : que partagent l'anthropologie et la littérature ? », *Recherches & Travaux*, n° 82, 2013.

Orlando Francesco, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, raretés, reliques, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés* [1993], trad. Paul-André et Aurélie Claudel, Paris, Classiques Garnier, 2013.

– *Un souvenir de Lampedusa suivi de À distances multiples*, trad. Michel Balzamo, Paris, L'Inventaire, 1996.

## La consommation dans les sciences sociales : naissance d'un sujet

Malgré son omniprésence dans les vies individuelles et dans l'organisation de la société occidentale, la consommation est longtemps restée un point aveugle des sciences sociales. On peut l'expliquer grossièrement par l'ascendance des études de la production, qui ont dominé toutes les disciplines, indépendamment de leur potentiel ancrage idéologique, et qui conceptualisent la consommation comme une conséquence logique de la production ne méritant pas d'attention épistémologique particulière. Dans cette logique, qui réduit l'acte de consommation à celui de l'achat, les causes, les motivations, les significations voire les affects de la consommation sont souvent simplement écartés de la recherche – c'est le cas du modèle économique néoclassique de l'*homo economicus*, qui postule les besoins d'un consommateur « rationnel » et « libre » sans chercher à les expliquer. Lorsque la consommation est considérée, elle est soit perçue comme prédéterminée par le marché lui-même, avec l'aide de la machine publicitaire, soit envisagée comme pratique ostentatoire de richesse, dans la lignée de l'essai de Thorstein Veblen ([1899] 1970) : deux suppositions aprioriques qui n'appellent pas de démonstration ou de recherche empirique plus poussées. On peut ajouter à ces obstacles une série de « mythes » critiques (D. Miller, 1995a), partagés par le monde académique et le sens commun, sur la nature superficielle et débilitante de la consommation qui n'ont pas favorisé sa prise en compte par les sciences humaines. Longtemps, marchandise et culture sont pensées, sur le plan anthropologique, comme des antithèses (Slater, 1997), opposition dont l'origine morale conditionne fortement les prémisses des raisonnements scientifiques (D. Miller, 1995b).

Ceci change néanmoins drastiquement à la fin des années 1970, en parallèle de la naissance des études en culture matérielle. Il se forme une volonté de créer une « anthropologie de la consommation » (Douglas, Isherwood, [1979] 2008, puis D. Miller, 1987 et 1995a) qui puisse être « post-moraliste » (de Munck, 2011). À l'époque, elle fait écho, en France, aux écrits de Baudrillard sur les objets ([1968] 1978, [1970] 1986) et à la théorisation d'une sociologie structurale de la consommation par Bourdieu (1979).

Tous ces ouvrages témoignent d'une volonté de *resocialiser* à la fois les objets et les pratiques d'acquisition et d'usage qui justifient leur existence. Les marchandises sont ici perçues comme incarnant et véhiculant des informations et des systèmes de valeurs que les consommateurs et consommatrices manipulent et coconstruisent. En ce sens les usagers – individus, foyers, communautés ou classes sociales – et les modes de consommation qu'ils favorisent semblent acquérir une agentivité, a minima une fonction, dont il reste tout à explorer, y compris les déterminations sociales,

culturelles et économiques. L'anthropologue Daniel Miller appelle, en 1995, à une refondation de l'anthropologie autour de la consommation, qui supplanterait la parenté comme noyau de construction des sociétés (1995b).

Au même moment, l'histoire connaît aussi une effervescence dans l'étude de la consommation, avec notamment une série de travaux cherchant à décrire la naissance de la « *consumer society* » dans l'Europe du XVIIIe siècle (Brewer, McKendrick, Plumb, 1982 ; Campbell, 1987 ; en France, Roche, 1997), puis ses développements au XIXe siècle, en particulier autour de phénomènes marchands comme celui des grands magasins (M.B. Miller, 1981 ; Williams, 1982). Le déplacement de focale, de la production à la consommation, a induit une réelle révision de l'historiographie du capitalisme, puisque les aspirations matérialistes et les motivations consuméristes ne sont plus perçues comme les conséquences, mais bien comme les causes de l'industrialisation du monde occidental (Stearns, 1997 ; François, Lemercier, 2021). En somme, il faut la prise en compte du capitalisme comme système culturel – et non plus comme seule organisation de la production – pour que la consommation émerge comme un réel objet d'études pour les sciences sociales [→ *La consommation dans les sciences sociales : panorama des travaux actuels*].

*Joséphine* Vodoz
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Bourdieu Pierre, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
Brewer John, McKendrick Neil, Plumb J.H, *The Birth of a Consumer Society : The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.
Campbell Colin, *The Romantic Ethic and the Spirit of Consumerism* [1987], London, Palgrave Macmillan, 2018.
Douglas Mary, Isherwood Baron, *Pour une anthropologie de la consommation. Le monde des biens* [1979], trad. Manuel Benguigui, Paris, IFM/Regard, 2008.
François Pierre, Lemercier Claire, *Sociologie historique du capitalisme*, Paris, La Découverte, « Grands repères manuels », 2021.
Miller Daniel éd., *Acknowledging Consumption. A Review of New Studies*, London, Routledge, 1995a.
Miller Daniel, « Consumption and Commodities », *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995b.
— *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Basil Blackwell, 1987.
Miller Michael B., *The Bon Marché, Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
Munck Jean de, « Les critiques du consumérisme », *Redéfinir la prospérité. Jalons pour un débat public*, dir. Isabelle Cassiers *et alii*, Paris, Éditions de l'Aube, 2011.
Roche Daniel, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation (XVIIe-XIXe siècle)*, Paris, Fayard, 1997.

SLATER Don, *Consumer Culture and Modernity,* Cambridge, Polity Press, 1997.
STEARNS Peter N., « Stages of Consumerism : Recent Work on the Issues of Periodization », *The Journal of Modern History,* n° 69, mars 1997.
VEBLEN Thorstein, *Théorie de la classe de loisir* [1899], Paris, Gallimard, « Tel », 1970.
WILLIAMS Rosalind H., *Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France,* Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1982.

# Première partie

*Marchandise, consommation*

# L'entrée des objets en littérature

*José-Luis Diaz*
*Université Paris-Cité*

C'est à Balzac que Brunetière attribue cette innovation décisive, l'entrée des choses en littérature : « d'autres ont été loués pour avoir introduit, dans notre littérature, l'expression du "sentiment de la nature" : Balzac y a conquis aux choses, lui, le droit d'être "représentées" ». Puis de conclure que « de ces deux innovations, la seconde, en ce qui regarde le roman, est de beaucoup la plus considérable », tout en faisant remarquer qu'avant Balzac il n'y a pas de romans « "costumés" ni "meublés" » (1906 : 134). Témoin *Les Liaisons dangereuses*, dont on « aimerait tant savoir dans quel décor, grisaille ou camaïeu, [elles] se sont jouées » (138).

En ouverture à notre fresque collective, peut-être n'est-il pas inutile de rappeler les tout premiers pas de cette *entrée en masse des objets* dans le roman de mœurs tel que Balzac l'invente, genre-phare, tout en soulignant à quel point l'inventeur ne s'est pas comporté en simple amateur de descriptions, mais aussi en théoricien et en « chercheur », aux divers sens du mot. Pour comprendre l'« innovation » qu'il a introduite, et qui aura son retentissement sur les protocoles du récit réaliste tout au long du XIX^e^ siècle et au-delà, excusez du peu, prenons la chose à son tout début. Quand et comment Balzac, *chercheur en romans*, s'est-il mis à donner une place romanesque sans précédent à l'évocation de l'univers matériel ?

## Intérieurs

Si on néglige quelques prémisses, c'est lorsqu'il écrit les *Scènes de la vie privée,* en 1829-1830, que, dans ses évocations d'intérieurs, Balzac commence à accorder une place remarquable aux objets. Déjà dans *Les Chouans*, la description de l'intérieur campagnard de Galope-Chopine, focalisée selon le regard que porte sur lui l'héroïne, prend l'allure d'un « inventaire », dont la longueur est justifiée par l'inspiration ethnologique de l'auteur mais aussi par l'intérêt mâtiné de crainte que manifeste une républicaine pénétrant dans la demeure d'un chouan en son absence (1829, VIII : 1098). Mais c'est dans les deux volumes des *Scènes de la vie privée,* en avril 1830, que l'invention se manifeste pour la première fois de manière systématique. Dans *Une double famille*, l'évocation du modeste intérieur qu'occupent une vieille femme de la « classe ouvrière » (II : 20), Mme Crochard, et sa fille Caroline, est faite selon un système destiné à devenir la norme : une description qui commence par l'extérieur de la maison puis qui, pénétrant par le regard à travers la fenêtre où elles se tiennent d'ordinaire, comme pourrait le faire un « passant curieux » (18), détaille leur maigre mobilier : « quelques rares ustensiles de cuisine », « une vieille table, posée sur un X », trois méchantes chaises et, sur la cheminée, « un fragment de miroir, un briquet, trois verres, des allumettes et un grand pot blanc tout ébréché ». Le tout manifeste un « esprit d'ordre et d'économie », et la vieille femme, dont les rides rappellent les « crevasses des murs », est censée tenir à sa maison « comme un colimaçon tient à sa coquille » (19).

Un trait qu'on retrouvera dans l'homologie entre Mme Vauquer et sa pension, sur laquelle insiste déjà, dans le même recueil d'avril 1830, un autre récit, *Les Dangers de l'inconduite* (le futur *Gobseck*), puisque l'appartement de Gobseck lui ressemble comme l'huître ressemble à son rocher (II : 966). Ce récit joue d'ailleurs à multiplier les *scènes d'objets* : objets et

vêtements épars que sème dans sa chambre une comtesse lasse qui, rentrant chez elle, se déshabille après le bal, tandis que sa « figure fatiguée » ressemble à sa « chambre parsemée des débris d'une fête » (973) ; hardes, « chiffons bouleversés » formant un « chaos disgracieux » (1003), qu'elle disperse rageusement lorsque son mari venant de mourir, elle fouille sa chambre pour débusquer le testament qui la déshérite ; déchets-reliques de tous ordres, obsessionnellement conservés, monnaies, cartons, débris alimentaires avariés, que le futur avoué Derville découvre dans la chambre mortuaire de Gobseck, son voisin. Une chorégraphie d'objets en trois tableaux, funèbre ici, avant bien d'autres.

Dans *La Bourse*, l'évocation de l'intérieur des deux voisines du dessous, mère et fille, du peintre Schinner est introduite par un propos métanarratif qui insiste sur la nouveauté de telles peintures :

> [A]ucun peintre de mœurs n'a osé nous initier, par pudeur peut-être, aux intérieurs vraiment curieux de certaines existences parisiennes, au secret de ces habitations d'où sortent de si fraîches, de si élégantes toilettes […]. (1832, I : 420)

Tout en battant tambour à son habitude, et rédigeant lui-même son prospectus, Balzac se montre ainsi très conscient de la révolution qu'il imprime à la poétique romanesque. L'accès aux objets se fait dans le registre d'une topologie mentale propre au Balzac « chercheur » : la pénétration d'un ensemble clos, ici un appartement, par effraction. Légitimant ainsi la description qui suit, le narrateur affirme qu'elle fait « corps avec l'histoire », puisque « l'aspect de l'appartement habité par ses deux voisines influa beaucoup sur les sentiments » (420) du jeune peintre. Puis il passe en revue le mobilier, en suivant le regard du peintre aux aguets qui, au travers de leurs meubles, cherche à détecter l'identité de ses voisines. Bien qu'on lui cache un « capharnaüm » attenant à la salle à manger, il y devine « un vieux lit de sangles, les fers à repasser, la fontaine filtrante, la vaisselle et

tous les ustensiles particuliers aux petits ménages» (421-422). Il guette les autres «signes d'indigence» (422) qu'offre la «partie honorable» (421) de l'appartement : un petit poêle devant la cheminée dont l'âtre contient une armoire, des chaises offrant quelques vestiges d'une splendeur passée. Ainsi la promotion romanesque des objets prend-elle l'allure non d'un simple inventaire, mais d'une véritable enquête, que Balzac mène de manière très concertée par-dessus l'épaule de son personnage.

L'évocation de l'étude de l'avoué Derville qui ouvre *Le Colonel Chabert*, la même année, celle de cet autre «capharnaüm» de plus bas étage, sis dans un «cabajoutis» (1833, V : 866), où réside la mère de la grisette Irma Gruget dans *Ferragus*, puis surtout la description de la pension Vauquer dans *Le Père Goriot* systématisent le procédé. Dans tous ces cas, des descriptions substantielles visent des intérieurs tirant au sordide, s'attachent à énumérer les meubles qui les composent ; insistent sur leur trivialité, leur caractère hétéroclite. De quoi nous permettre de distinguer les divers aspects du traitement que, dès sa première forme, le récit balzacien accorde aux objets.

## Face aux «infiniment petits de la civilisation matérielle»

Première remarque : la notion d'objet est un peu étroite quand on considère l'ensemble des éléments du monde matériel que dès ses premiers essais convoque de manière systématique le récit balzacien. Ce qui intéresse Balzac en la matière, ce sont plus largement les «infiniment petits de la civilisation matérielle», selon la miraculeuse expression qui lui viendra sous la plume plus tard, en écrivant *Les Employés* (1838, VII : 911). Des objets *infimes*, des objets *matériels*, des objets inscrits dans un devenir socio-historique comme s'étant multipliés bien plus encore dans la civilisation contemporaine toute matérielle (entendons aussi *matérialiste*) : tout y est.

Point souvent d'objet singulier mis en vedette, mais des ensembles – de meubles, d'ustensiles, d'outils – caractéristiques des lieux où ils sont rassemblés : un appartement de brodeuses, une étude d'avoué, une pension « bourgeoise » du quartier Latin, l'« espèce de cages à poulets » (*Ferragus*, V : 866) où se tient la veuve Gruget. Ce sont ainsi des ensembles d'éléments du monde matériel concentrés dans un même lieu typique qui excitent la verve analytico-descriptive de Balzac. Les objets sont convoqués en nombre, l'auteur cédant à un vertige accumulateur qui procède par longues énumérations, assorties pour chacun de caractérisations pittoresques.

L'entrée des objets en littérature se manifeste ainsi dans le registre d'une systématicité et d'une prodigalité volontairement excessives. D'autant que la présentation du monde matériel a lieu souvent avant que les personnages n'aient acquis une véritable existence, comme si leur naissance dépendait des objets au sein desquels ils gravitent. Comme si les choses avaient l'initiative…

Ces objets ont souvent aussi la particularité d'être triviaux, ordinaires, prosaïques. Loin qu'ils soient caractérisés par leur originalité ou leur valeur artistique, ce sont souvent des « ustensiles » ou des « accessoires », comme il est précisé parfois ; des objets de peu en tout cas. Là est le coup de force primitif, l'invention géniale : une entrée « en masse » (*Ferragus*, V : 868) d'objets focalisés avec une grande intensité, décrits avec détail, et qui pourtant ne méritent en rien le détour.

Dans ces intérieurs misérables, ils dépendent avant tout des nécessités prosaïques de la vie quotidienne : se restaurer, se chauffer, s'asseoir, dormir, faire le ménage, exercer un métier, se distraire. Chaque personnage est ainsi déterminé par « le réseau hyperbolique des relations matérielles où il se trouve non pas, comme pour d'autres romanciers réalistes, engagé, mais véritablement emmailloté », comme le dit si justement Julien Gracq dans *En lisant, en écrivant* (1980 : 22). Certains de ces objets sont mi-utilitaires, mi-décoratifs. Ainsi des cheminées, qui, plus

que pour faire du feu, semblent destinées à servir de présentoir à un bric-à-brac de candélabres, de vases et de pendules [→ *Cheminées et pendules*]. Mais une place est accordée aussi à des objets de rebut : ces « objets innommés » que Schinner découvre chez ses voisines (*La Bourse*, I : 421), ces « meubles indestructibles, proscrits partout, mais placés là comme le sont les débris de la civilisation aux Incurables » à la pension Vauquer (*Le Père Goriot*, 1835, III : 54).

Par ailleurs, les objets balzaciens sont souvent des objets typiques ou convenus [→ *Physiologies et objets*]. C'est le cas du « poêle classique » qui garnit l'étude de Derville comme « tous les antres de la chicane » (*Le Colonel Chabert*, III : 313), comme de « l'éternelle pendule de l'Empire » (*La Bourse*, I : 483) qui surmonte la cheminée des voisines de Schinner et des « colifichets obligés » (*La Cousine Bette*, 1846, VII : 104) qu'arbore le boudoir de Valérie Marneffe. Étalant la panoplie estudiantine qu'offre la « chambre classique du quartier Latin » où vit le journaliste Étienne Lousteau, Balzac se livre à un véritable morceau de bravoure :

> Un lit en noyer, sans rideaux, au bas duquel grimaçait un méchant tapis d'occasion ; aux fenêtres, des rideaux jaunis par la fumée d'une cheminée qui n'allait pas et par celle du cigare ; sur la cheminée, une lampe Carcel donnée par Florine et encore échappée au Mont-de-Piété ; puis, une commode d'acajou terni, une table chargée de papiers, deux ou trois plumes ébouriffées là-dessus, pas d'autres livres que ceux apportés la veille ou pendant la journée : tel était le mobilier de cette chambre dénuée d'objets de valeur […]. (*Illusions perdues*, 1839, V : 350)

Ces intérieurs sont souvent « encombrés ». Chez Gobseck, la pièce principale est « encombrée de meubles, d'argenterie, de lampes, de tableaux, de vases, de livres, de belles gravures roulées, sans cadres, et de curiosités » (*Gobseck*, 1830, II : 1012). Le cabajoutis de la veuve Gruget est « encombré de choses », et leur empilage est à son maximum dans « le chambranle de la cheminée, […] encombré de laines, de bobines et d'outils nécessaires à la passementerie » (*Ferragus*, V : 868). De

tels encombrements favorisent l'« assemblage » d'objets disparates. Trait qu'on retrouve dans le « bivouac littéraire meublé de choses négatives » qu'occupe Lousteau, offrant « un ignoble assemblage » de mauvaises bottes, de vieilles chaussettes, de mouchoirs sales et de cigares écrasés (*Illusions perdues*, V : 350), et à un plus haut niveau social dans la bibliothèque-boudoir de la femme auteur, où règne un « bizarre assemblage qui peint Félicité » (*Béatrix*, 1839, II : 705). Le capharnaüm de la veuve Gruget est exemplaire de ces empilements, surtout que le redouble en son centre le « quartier général » de la dame : son vieux fauteuil dans lequel elle range « son mouchoir, sa tabatière, son tricot, des légumes épluchés à moitié, des lunettes, un calendrier, des galons de livrée commencés, un jeu de cartes grasses, et deux volumes de romans ». Toute la femme (de sa catégorie) : cousant, tricotant, mangeant, toussant, fumant, lisant, jouant. De quoi inciter Balzac à comparer ce siège à tout faire à une autre *vedette de la matérialité* : le « sac encyclopédique que porte une femme en voyage, et où se trouve son ménage en abrégé, depuis le portrait du mari jusqu'à de l'eau de mélisse pour les défaillances, des dragées pour les enfants, et du taffetas anglais pour les coupures » (*Ferragus*, V : 869).

De tels assemblages disparates sont portés à la puissance maximale dans *La Peau de chagrin*, lorsque, tenté par le fantastique hoffmannien quitte à le réinventer, Balzac s'amuse à faire s'entrechoquer un « chaos d'antiquités » dans le « bazar » d'un « marchand de curiosités » (1831, X : 69). Mais c'est le même procédé qui est à l'œuvre, simplement poussé à la limite [➔ *Brocantes et bric-à-brac*].

Dans le régime réaliste ordinaire qu'ouvre le récit balzacien en 1830, les objets assemblés dans un intérieur sont souvent dans un état piteux, marqués par la poussière et la crasse : ainsi du mobilier de la pension Vauquer, « vieux, crevassé, pourri » (*Le Père Goriot*, III : 54). Ils portent la griffe du temps, la « vieille pendule Empire » et le « petit canapé, qui certes avait été fort

beau vers 1809 » (*La Cousine Bette*, VII : 58) de la baronne Hulot s'opposant aux « colifichets à la mode » (*Béatrix*, II : 705) de Félicité des Touches. Soucis d'historien des mœurs à fibre archéologiqu [→ *Les « objets désuets » de Francesco Orlando*].

## La « matérialité » des choses

Accusé souvent de se conduire en simple commissaire-priseur, Balzac est très sensible en fait à la « matérialité » des choses, comme il lui arrive de dire. Ainsi par exemple dans *La Recherche de l'absolu* : « La matérialité la plus exquise est empreinte dans toutes les habitudes flamandes » (1834, X : 659). Balzac, remarque Brunetière, a « le sentiment profond de l'objectivité » (1906 : 147). Une critique femme le confirme, mais avec un œil désapprobateur : « Il y a en lui une tendance évidente à matérialiser la description ; il n'oublie rien des choses qui se voient et se touchent. » (Baxton, 1837 : 57) Selon Samuel-Henri Berthoud, admiratif en revanche, il sait :

> [D]onner aux objets les plus vulgaires une valeur extrême. Le moindre chaudron de cuivre qu'il daigne peindre brille comme de l'or : s'il jette sur sa page le manche d'un balai ou le gros ventre bleu d'un pot de grès à fleurs, l'œil s'arrête avec charme sur ces petites merveilles, […] qui deviendraient, sous un pinceau moins habile, d'insignifiantes trivialités. (1843 : 241)

Ce qui le fait penser à l'école flamande.

Balzac aime à considérer les « choses mécaniques et visibles » (*L'Illustre Gaudissart*, 1833, IV : 566). Il s'attache aux formes, aux couleurs, aux matières. Dans ses intérieurs, le fer, le bois, le verre, le carton, le papier, la pierre, le fil, le tissu jouent à plein leur partie. Et gare aux matériaux non nobles, tels que le zinc et le « fer battu » (*César Birotteau*, 1837, VII : 258). Gare aux falsifications : le similor (en quoi est fabriquée une tabatière) (*L'Envers de l'histoire contemporaine*, 1848, VIII : 262), les fausses bûches en terre cuite (*La Bourse*, I : 423), le faux aca-

jou, « celui de tous les bois qu'on réussit le moins à simuler » (421). Chez Balzac, les objets ont un poids, une consistance, une couleur : voir le « tambour vert » (*Une double famille*, II : 19) de Mme Crochard, et le fauteuil de « canne jaune » (*Ferragus*, V : 869) de Mme Gruget. Ils ont aussi une histoire, un pedigree [➔ *Biographies d'objets*]. On sait qui les a commandés, fabriqués, vendus ou donnés. Une « vieille argenterie à filets » est « le fruit d'achats faits pendant la Révolution par le père Thuillier » (*Les Petits Bourgeois*, 1855, VIII : 104). « Des vases en bleu de Sèvres », « épave ramassée par Gigonnet dans le naufrage de Versailles », viennent du « boudoir de la reine » (*César Birotteau*, VIII : 258). Et, bien sûr, les objets ont un prix, qu'il s'agisse de « la pendule en marqueterie moderne » de l'avoué Fraisier, « valant soixante francs, achetée à quelque vente par autorité de justice », ou de la « bûche économique » (*Le Cousin Pons*, 1847, VII : 634) qui se prélasse sans flamme dans sa cheminée. Souvent usés, ils gardent la trace des dégradations qu'ils ont subies, de la crasse et de la poussière accumulées, tout comme, à l'inverse, des ravages de la « propreté frotteuse qui prête un faux lustre aux vieilleries » (*Ferragus*, V : 867). Des rais de lumière opportuns viennent leur donner un luxe de visibilité et faire tableau : « tableau » encadré par la « croisée » dans *Une double famille* (II : 20), « tableau véritablement grotesque » dans *Ferragus* (V : 868).

On ne se contente pas de les voir, on les touche, ils ont une odeur : « l'*odeur de pension* » (*Le Père Goriot*, III : 53) chez Mme Vauquer, la « senteur indéfinissable résultant des exhalaisons du capharnaüm mêlées aux vapeurs de la salle à manger » (*La Bourse*, II : 421) chez les voisines du dessous du peintre Schinner. Chez la veuve Gruget, non contentes de sentir les choses s'entendent :

> [L]a manière dont les sons retentissaient dans l'intérieur lui annonça un appartement encombré de choses qui n'y laissaient pas subsister le moindre écho, trait caractéristique des logements occupés par des ouvriers, par de petits ménages, auxquels la place et l'air manquent. (*Ferragus*, V : 867)

Les objets balzaciens ont enfin un sexe. Témoin la masculinité de ceux qui traînent sur la cheminée de Lousteau, et celle des « colifichets de dandy » que colporte le cousin d'Eugénie Grandet, « depuis la cravache qui sert à commencer un duel, jusqu'aux beaux pistolets ciselés qui le terminent » (*Eugénie Grandet*, 1833, III : 1056). Témoin aussi la coexistence bisexuelle, dans la chambre de Félicité, des « charmantes futilités de la femme » et de trophées de l'autre sexe : « des pistolets, un narghilé, une cravache, une pipe, un fusil de chasse, une blouse, du tabac, un sac de soldat » (*Béatrix*, II : 705). Témoin enfin « ces délicieuses babioles que produit Paris » « mises en évidence » dans le salon de Valérie Marneffe : elles « révèlent la femme et l'annoncent pour ainsi dire » (*La Cousine Bette*, VII : 253). Ici l'objet est *signal*, alors qu'ailleurs il est *indice* ou *symptôme*. Déjà de véritables « éléments de sémiologie » à l'œuvre…

## Derrière l'objet, l'homme (ou la femme)

La matérialité des objets chez Balzac est si forte, leurs significations latentes sont si pressantes qu'elles leur confèrent souvent sans tarder une vitalité qui confine à l'humanité. Le courant de vie qui anime toute la création balzacienne ne laisse pas longtemps les choses indemnes. La personnification les guette. Le mobilier de la pension Vauquer est « manchot, borgne, invalide, expirant » (*Le Père Goriot*, III : 54). Le maroquin rouge des chaises des voisines de Schinner montre « des cicatrices aussi nombreuses que celles des vieux sergents de la garde impériale » (*La Bourse*, I : 421). Tandis que chez Florine une « argenterie précieuse » « se *prélass[e]* » (*Une fille d'Ève*, 1839, II : 315) sur une étagère mirifique, sur le manteau de la cheminée de Lousteau *errent* « un rasoir, une paire de pistolets, une boîte à cigares » (*Illusions perdues*, V : 350). Ainsi, l'initiative donnée aux choses, entrées en scène les premières dans un paysage d'abord volon-

tairement vidé de présence humaine, se retourne bien vite : leur *réité* se hâte de se nimber de signifiances humaines.

En retour, les humains courent le risque de tomber au rang de choses. « Dédaigneusement jeté comme une des enveloppes à terre » (*Gobseck*, II : 1007), le comte Restaud, mort, n'est plus lui-même qu'une enveloppe. Quittée par son mari, la femme, privée des « divins accessoires de la toilette », est « dissoute et devient une chose » (*Autre étude de femme*, 1842, III : 700). Quant à Raphaël, au contact réificateur des magasins du marchand d'antiquités il est comme les « objets curieux » qui y sont amassés, « ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant » (*La Peau de chagrin*, X : 73).

Plus souvent que par ces permutations de leurs rôles, choses et personnes tissent des relations, appellent la comparaison : « Les rides nombreuses de son visage pouvaient se comparer aux crevasses des murs », observe le narrateur d'*Une double famille* (II : 19). Très souvent, choses et personnes s'« harmonisent », terme que Balzac affectionne particulièrement. Ainsi dans le même récit : « Le visage pâle et ridé de la vieille femme était en harmonie avec l'obscurité de la rue et la rouille de la maison » (19). Non content de multiplier les exemples de relations intimes entre les êtres et les choses, le narrateur en martèle la théorie. « Nos sentiments ne sont-ils pas, pour ainsi dire, écrits sur les choses qui nous entourent ? » se demande celui de *La Bourse* (I : 437). « Moulés et façonnés sur les objets qui les entourent », les employés, tout aussi bien que les villageois, sont « *identifiés* avec la nature au milieu de laquelle ils vivent », affirme le narrateur des *Employés* (VII : 989). Tout un programme d'éthologie sociale. L'influence déterminante des lieux et des objets environnants pousse le narrateur de *Béatrix* à donner la préséance à la description des lieux sur la présentation des personnages :

> Sans la topographie et la description de la ville, sans la peinture minutieuse de cet hôtel, les surprenantes figures de cette famille eussent été peut-être moins comprises. Aussi les cadres devaient-ils passer avant les portraits. (II : 649-650)

Protocole d'autant plus justifié qu'« il est des monuments dont l'influence est visible sur les personnes qui vivent à l'entour » (650).

Dans toutes ces formulations, l'influence va des choses aux personnes. L'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* dit le contraire, puisque, partant de la prémisse que « l'animal a peu de mobilier », Balzac y fait remarquer que l'homme, en revanche, « tend à représenter ses mœurs, sa pensée et sa vie dans tout ce qu'il approprie à ses besoins » (1842, I : 9). En fait, le déterminisme est réciproque, comme l'indique la formule célèbre du *Père Goriot* selon laquelle toute la personne de Mme Vauquer « explique la pension, comme la pension implique sa personne » (III : 54). Le lien entre les êtres et les choses en est si fort que Lucien ne reconnaît plus « sa Louise », transplantée d'Angoulême dans un hôtel parisien : « Il est en effet certaines personnes qui n'ont plus ni le même aspect ni la même valeur, une fois séparées des figures, des choses, des lieux qui leur servent de cadre. » (*Illusions perdues*, V : 257) Influence déterminante du « milieu », comme il arrive déjà à Balzac de dire. Ainsi par exemple lorsqu'il se demande dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, si « [l]a société ne fait […] pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie » (I : 8). Mais ce n'est pourtant que rarement que pointe chez Balzac ce mot dont Taine, Zola et Brunetière vont faire un concept positiviste essentiel, brandi en renvoyant à lui.

## Archéologie du « matériel social »

Ce qui intéresse Balzac dans les objets, c'est donc d'abord leur matérialité, si forte qu'ils bruissent sans trop attendre de résonances humaines. Mais c'est surtout en tant que « matériel social » qu'il les considère. Employée dès 1829 dans *Les Chouans*

(« Rien ne peint mieux un pays que l'état de son matériel social » [VIII : 946]), cette expression est reprise en forme de manifeste en 1842 dans *Un début dans la vie*, où Balzac se fait l'archéologue des objets menacés d'être relégués comme antiquités, tel ce moyen de transport ancestral, le « coucou » :

> Les chemins de fer, dans un avenir aujourd'hui peu éloigné, doivent faire disparaître certaines industries, en modifier quelques autres, et surtout celles qui concernent les différents modes de transport en usage pour les environs de Paris. Aussi, bientôt les personnes et les choses qui sont les éléments de cette Scène lui donneront-elles le mérite d'un travail d'archéologie. Nos neveux ne seront-ils pas enchantés de connaître le matériel social d'une époque qu'ils nommeront le vieux temps ? (1842, I : 733)

Souci d'historien qui, la même année, l'autorise à se proclamer « archéologue du mobilier social » dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* (I : 11).

Dans un univers social aux zones alors bien circonscrites, la socialité des objets tient à ce qu'ils en portent les signatures. On sait d'avance de quels éléments se composent un logis d'ouvrières, une loge de concierge, un cabinet d'« huissier de troisième ordre » (*Le Cousin Pons*, VII : 634), un bureau d'employés, un atelier d'artiste, un boudoir de grande dame, etc.

En ce qu'il fait concourir de multiples corps de métier un intérieur balzacien est non seulement « social », mais aussi « matériel social ». Ce qui revient à considérer les objets au point de vue technico-économique de leur fabrication. Balzac ne les présente pas seulement « en usage », mais évoque souvent le processus de leur confection. Dans un monde industriel en devenir, celle-ci prend diverses formes : produits manufacturés, objets fabriqués en chambre (les fleurs d'Honorine), « articles-Paris » que produit le faubourg Saint-Antoine, etc. De quoi inciter Balzac à multiplier les points de vue techniques. Janin s'impatiente : « Mais enfin, quand donc sortirons-nous de ces détails de tailleur, de bottier, de fiacre, de marchande de modes et de restaurateur ? […] Un écrivain n'est pas un chiffonnier. » (1839 : 154,

175) Ce que Taine confirme, en faisant de l'esprit : « Il y avait en lui un archéologue, un architecte, un tapissier, un tailleur, une marchande à la toilette, un commissaire-priseur, un physiologiste et un notaire : ces gens arrivaient tour à tour. » ([1858] 1865 : 81) Mais il n'en justifie pas moins Balzac en déclarant :

> Une chambre dans Balzac, un visage, un costume dans Walter Scott, sont des manières de peindre un caractère. La maison du père Grandet lui convient et le représente, comme une coquille son limaçon. Sans cela, souffrirait-on ce style de commissaire-priseur, et voudrait-on se faire avec l'écrivain tapissier, brocanteur, épicier, argousin ou marchande à la toilette ? (29)

À sa liste déjà longue des multiples métiers liés à la gestion ou à l'étude du monde matériel, Taine aurait pu ajouter le « brocanteur », puisque dans la vie réelle Balzac avait beaucoup cette fibre-là, et qu'il l'a communiquée à ses créatures, et même, dit-on, à ses lecteurs. C'est dire que l'« encombrement » propre aux logis balzaciens est aussi celui qu'occasionne la présence constante dans le récit des nombreux agents sociaux qui ont participé à la conception, à la production, à la vente, au don ou à la trouvaille des objets qui s'y sont agglutinés. Les objets n'apparaissent ainsi qu'enserrés par une multitude de déterminations sociales. Certains portent un nom propre, celui de leurs fabricants, alors bien connus : lampes Carcel, quinquets d'Argan, gravures d'Eisen, papiers muraux de Réveillon, robes coupées par Victorine IV, bijoux de Froment-Meurice, etc. Ou comment le roman balzacien communique avec la « quatrième page » des journaux.

Ce matériel social est aussi matériel culturel, quand Balzac s'attarde sur la reproduction de motifs littéraires, artistiques ou mythologiques qui reviennent dans ses intérieurs : « papier verni représentant les principales scènes de *Télémaque* » (III : 53) à la pension Vauquer, sièges garnis de « tapisseries représentant les fables de La Fontaine » (III : 1040) chez les Grandet, « chambranle de la cheminée, orné d'un Jésus de cire » (V : 868) enfermé dans une cage de verre chez la veuve Gruget, tandis que

traine à ses pieds *Le Constitutionnel*, journal anticlérical. En de tels cas, la socialité consiste en des signes convenus de culture, avantageux mais ridicules, qu'ont voulu donner des gens qui en étaient dépourvus. Signes qui s'ajoutent au processus de sémiotisation généralisée que subissent les objets balzaciens.

La socialité tient aussi à des questions de *standing*. Ainsi lorsque Birotteau se sent snobé par la richesse insolente de la chambre à coucher de du Tillet, auprès de laquelle la sienne, pourtant redécorée en grande pompe, lui paraît être « ce que le troisième étage d'une comparse est à l'hôtel d'un premier sujet de l'Opéra » (*César Birotteau*, VI : 217). Ainsi lorsque Crevel, par « jalousie rétrospective » (*La Cousine Bette*, VII : 156), s'ingénie à reproduire chez lui, à grands frais, le salon de son patron qui l'avait ébloui dans sa jeunesse. L'auteur de la bien nommée *Comédie humaine* sait déjà à quel point les objets participent d'une stratégie des apparences dans le nouveau monde industriel et publicitaire qui monte alors en puissance. Ainsi lorsqu'il observe qu'un boudoir en 1837 n'est plus un lieu intime, mais « un étalage de marchandises qui divertissent les regards » (*La Fausse Maîtresse*, 1841, II : 202). Objets pour la montre, d'autant plus que l'intime est devenu « une question sociale » (*Honorine*, 1843, II : 550). Marqués par la mode, colifichets, bagatelles et babioles sont destinés à faire monter le tarif de qui les exhibe. Mais sévit aussi une mode des « vieilleries » et des « curiosités » (*Béatrix*, II : 704), compliquant la grille des prix. Sans oublier une attirance irrépressible pour les bas-fonds du monde objectal : débris, déchets, détritus, que le roman balzacien se fait une joie de récupérer, comme nous y avons insisté par ailleurs (J.-L. Diaz, 2021 : 46-53).

Enfin, la socialité des objets tient aussi au fait que la relation des personnes aux choses fonctionne souvent en trio, puisqu'au rapport d'implication réciproque entre une personne et son cadre s'ajoute souvent un tiers actant, celui de l'observateur, que ce soit le narrateur herméneute, l'un de ses substituts (le passant, l'observateur, l'artiste), ou bien le personnage en quête

de vérité – tous postulant, parfois ensemble, un lien de détermination entre la personne observée et son milieu. Les objets sont ainsi non seulement décrits, mais évalués, pensés, soumis à enquête. Ce qui tend à faire du romancier non un simple « descripteur », mais aussi un « chercheur », un savant « ès sciences sociales » qui, selon les termes d'Elme-Marie Caro, qui ne l'apprécie pourtant guère, a apporté « dans le roman un élément nouveau, la *science des choses* » :

> [L]es choses complètent les personnes ; le milieu explique l'existence, chaque existence modifiant son milieu ; notre pensée s'imprime au-dehors, […] elle transforme et anime la physionomie des objets. L'intensité, la puissance de la vie est si grande qu'elle s'assimile insensiblement tout ce qui l'entoure. De là l'importance des costumes, des meubles, des intérieurs, des détails infinis de l'existence considérée sous son aspect le plus intime et le plus familier. Il faut que le roman s'applique à saisir cette représentation matérielle des personnes par les choses, cette vivante empreinte de la pensée sur les objets. (1859 : 29)

De quoi compléter avantageusement l'analyse de Brunetière dont nous sommes partis.

*

Et c'est bien dans cet esprit « matérielliste » et « matérialiste », mais aussi *décrypteur*, sémiologue, enquêteur, que le roman réaliste va, après Balzac, persister à solliciter les objets. Flaubert voulant « faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit » (lettre à Louise Colet, [16 janvier 1852] 1980, II *:* 30) ne fait qu'exagérer l'une des tendances que nous avons vues à l'œuvre chez Balzac. Zola se flattant de systématiser Balzac lorsqu'il affirme :

> Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes et les choses. Moi, des hommes et des femmes, je ne fais qu'un, en admettant cependant les différences de nature et je soumets les hommes et les femmes aux choses. ([1868-1869] 1967, V : 1736-1737)

ne fait que moduler autrement une affirmation de l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine :* « Ainsi l'œuvre à faire devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée » (I : 9). Parmi les usages balzaciens qui viennent d'être rappelés, certains il est vrai vont disparaître. On ne pourra plus dire de Flaubert ce que Pontmartin a dit de Balzac, resté romantique en cela : qu'il sait « animer les objets matériels au point d'en faire des êtres vivants, des acteurs de la comédie humaine », et « les unir étroitement aux existences qu'ils agitent, aux âmes qu'ils bouleversent ou aux passions qu'ils éveillent » (1872 : 262). Sans disparaître totalement, cette propension à humaniser les objets tend ensuite à se faire plus discrète. Mais la locomotive personnifiée de *La Bête humaine* est là pour nous faire souvenir que cette histoire-là est loin d'être achevée en 1890, tout comme les romans de Zola mettant en scène de grandes institutions matérielles (la gare, le grand magasin, l'immeuble parisien, la mine) ne font qu'apporter l'ampleur industrielle qu'entretemps elles ont prise aux topographies urbaines de Balzac.

Ponctuant de manière décisive une telle histoire, Flaubert va essayer de jouer, sans vraiment y parvenir, sur ce que Barthes a baptisé « l'effet de réel » (1968) : soit donc sur des objets privés de signifiés, censés témoigner du pur être-là des choses, de leur pure référentialité, alors que chez Balzac ils avaient vite tendance à *sursignifier*. Même jeu chez Maupassant, se faisant une spécialité des objets quelconques et de la passion petite-bourgeoise qui leur donne du prix.

Mais c'est bien le système balzacien qui a longtemps prévalu, en tout cas dans le roman de mœurs et ses satellites. En fait, jusqu'aux tentatives systématiques du Nouveau Roman qui, radicalisant Flaubert et prenant Balzac à contrepied, tendent à évider l'objet de ses signifiances sociales et de ses attaches psychologiques, tout en réduisant sa matérialité à la portion congrue [→ *Théories du Nouveau Roman*]. Ce qui a lieu bien plus

dans l'application *a priori* que Robbe-Grillet en fait dans *Les Gommes* (1953) que dans les encore balzaciennes *Choses* (1965) de Perec.

Et comme, après tant de déconstructions, nous assistons aujourd'hui à un retour de la « littérature du réel », point encore de totale *sortie* des objets à la Balzac tels que nous les avons vus entrer en scène. Mais il est cependant une chose à laquelle on a définitivement renoncé : le caractère systématique et déterministe des descriptions d'objets, partie intégrante de la *formule du roman* jusqu'à Zola.

### Bibliographie


Balzac Honoré de, *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, 12 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981.

Baxton Camille, « Jules Janin, Balzac », *Revue française et étrangère*, 1837, t. II.

Berthoud Samuel-Henri, « Honoré de Balzac », *Revue de la presse contemporaine*, 1843.

Brunetière Ferdinand, *Honoré de Balzac (1799-1850)*, Paris, Calmann Lévy, 1906.

Caro Elme-Marie, « Le roman contemporain. M. de Balzac, son œuvre, son influence. Première partie », *Revue européenne*, 1er octobre 1859, t. V. L'article se poursuit par une « Deuxième partie » le mois suivant (t. V).

Flaubert Gustave, *Correspondance*, éd. J. Bruneau, 6 vol. et un index, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007.

Gracq Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

Janin Jules, « *Un grand homme de province à Paris*, par M. de Balzac », *Revue de Paris*, juillet 1839, t. VII.

Pontmartin Armand de, « Le roman contemporain », juin 1872, *Nouveaux Samedis*, 8e série, Paris, Michel Lévy.

Taine Hippolyte, « Balzac », *Journal des Débats*, février-mars 1858. Repris dans *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866.

Zola Émile, « Différences entre Balzac et moi » [fin 1868-1869], « Documents et plans préparatoires » par Henri Mitterand, *Les Rougon-Macquart*, éd. Edmond Jaloux, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, t. V.

## Brocantes et bric-à-brac

En 1834, dans un article intitulé « Vie parisienne. Le Bric-à-Brac », Jules Vernière évoque un phénomène social nouveau : la « fureur des antiquailles ». En 1862, Pierre Véron en confirme le devenir : « Depuis que la manie des collections s'est implantée dans nos mœurs, on collectionne indistinctement les dessins et les vieux sous, les objets d'art et les boutons de guêtres, les timbres-poste et les bouchons de bouteille » (*Paris s'amuse*). Eux-mêmes grands amateurs de « curiosités », Balzac et Sand n'ont pas manqué de noter les progrès de cette mode. En amateur « toujours envieux d'un bibelot » mais aussi en historien de la civilisation, Balzac évoque « la profession nouvelle de marchand de bric-à-brac », tout en remarquant le caractère néologique de cette expression et de celle de « chineur ». Travaillée par la « fée babiole », Sand consacre tout un roman à la mode des « vieilleries » : *Les Beaux-Messieurs du Bois-Doré* (1858) [➔ La collection : objets d'art, objets-mémoire, objets de consommation, objets de subversion].

Mais c'est son complice en « bric-à-braquologie » qui a déjà donné à cette date, roman après roman, une vision complète de la montée en puissance de la brocante, engendrée par la valorisation du passé, paradoxale innovation du romantisme. Le panorama commence par les magasins parisiens très haut de gamme du « marchand de curiosités » de *La Peau de chagrin* (1831). Dans ce « vaste bazar des folies humaines », le héros, nageant en plein fantastique, bute sur des Rembrandt, des Murillo, des Raphaël, parmi une multitude de débris de civilisations disparues. Mais c'est tout au contraire par une descente dans les bas-fonds de la ferraille que se poursuit la visite. Dans le Bas-Limoges d'abord, chez les Sauviat, lié à la « Bande noire » (*Le Curé de village*, 1841), puis à Paris chez des Auvergnats, les Remonencq (*Le Cousin Pons*, 1847). Mais ces deux couples de ferrailleurs, bientôt devenus brocanteurs, gravissent les échelons de la profession, ce qui permet de compléter le tableau d'ensemble. Suivant la même courbe ascendante que Sauviat, Remonencq passe « des sonnettes cassées, des plats fêlés », au commerce « des vieux cadres, des vieux cuivres », avant que sa boutique « un moment changée en *Crouteum*, passe au muséum ». Le tableau d'ensemble se complète par la lutte à mort qui met aux prises le cousin Pons, musicien pauvre mais possesseur d'un richissime musée de peinture en raison de ses talents dans le bric-à-brac, et deux de ses rivaux : Élie Magus, un brocanteur juif, enrichi « à force de brocanter les tableaux », et Remonencq, lui aussi désireux de s'emparer du « Musée Pons », en s'alliant à Mme Cibot, la diabolique concierge du musicien.

Les deux récits se focalisent en partie autour d'objets singuliers mis en vedette : la peau d'onagre diabolique acquise par Raphaël de Valentin dans *La Peau de chagrin*, l'éventail de Mme de Pompadour dans *Le Cousin Pons*, débusqué par le

héros chez un brocanteur. Mais ces plongées dans les divers sous-mondes de la brocante permettent plus généralement à Balzac de faire entrer dans l'univers du roman une multitude d'objets déchus, valant plus par leur juxtaposition hétéroclite que par eux-mêmes. Et qui tous participent à la grande épopée du *recyclage*, cet universel « rien ne se perd » que Balzac ne se contente pas d'observer, mais dont il fait l'application en littérature.

*José-Luis* Diaz
*Université Paris-Cité*

**Pour aller plus loin…**

Cormenin Louis de, « Bric-à-brac », *Reliquiæ*, Pillet, 1868, t. I.
Vernière Jules, « Vie parisienne. Le Bric-à-Brac », *Revue de Paris*, 1er janvier 1834.
Diaz José-Luis, « Balzac bric-à-brac », *Le Magasin du XIXe siècle*, n° 2, « Les choses », 2012.

## Physiologies et objets

Les *Physiologies* sont à la mode en France sous la monarchie de Juillet. Ces petits volumes in-18 ou in-32, illustrés, d'une centaine de pages et à petit prix (1 franc), déferlent dans la capitale en déclinant plus de cent trente titres à partir de types sociaux, moraux et professionnels : le bourgeois, l'étudiant, l'usurier, le médecin, la grisette, la lorette, le bas-bleu, le musicien, le flâneur, etc. Ils décrivent les mœurs, observent les sociabilités et commentent la fréquentation des théâtres, des cafés, des bals, des lieux publics. Ils sont disponibles auprès d'éditeurs de pittoresques, comme Aubert et Desloges, et dans certains points de vente liés à leurs sujets : boutiques de mode, bureaux d'omnibus, établissements d'hygiène. Dix ans avant la création des grands magasins, cette vogue éditoriale est constitutive de la vie des passages parisiens, lieux de flânerie, d'achat et de rencontre associant la culture du spectacle à la fantasmagorie de la marchandise.

Les *Physiologies* participent ainsi à la « littérature panoramique », selon la désignation rétrospective de Walter Benjamin. Sous la plume de feuilletonistes, de vaudevillistes et de romanciers pour cabinets de lecture, parmi lesquels on compte Louis Huart, Charles Philipon, Albert Clerc et Taxile Delord, elles prolongent ou reprennent souvent des textes et des gravures de la petite presse. Elles lui empruntent aussi un ton mêlant le badinage et la satire, multiplient les jeux de mots et d'images, affectionnent les procédés réflexifs sur les scénographies des auteurs. Elles privilégient la liste, l'énumération, la taxinomie parodique, la signalétique sommaire et décalée, les contrastes comiques hérités de *La Silhouette*, de *La Caricature*, du *Charivari* et du style de dessinateurs emblématiques tels que Grandville, Traviès, Daumier, Gavarni.

Issues de cette culture matérielle, publicitaire et médiatique qu'elles mettent explicitement en abyme, les *Physiologies* sont en elles-mêmes des objets éditoriaux. Certaines constituent d'ailleurs des réclames, comme la *Physiologie du Chapeau de soie et du Chapeau de feutre* (Worms, 1841), prospectus publié par la chapellerie européenne d'un certain Charles Monier, et la *Physiologie de l'Omnibus* d'Édouard Gourdon (Terry Éditeur, 1841) qui pastiche la poétique de l'affiche avec des publicités pour le « chocolat de santé » et le « taffetas gommé », sorte de pansement. Les mentions d'objets divers et variés émaillent les pages de ces petits volumes, en écho au cadre urbain moderne ou en évocation d'accessoires qui sont autant d'attributs des types représentés, du bonnet de la grisette à la canne et la tabatière du rentier. Certaines *Physiologies* se centrent même sur des objets en prise directe avec l'actualité sociopolitique, telles celles *de la Poire* (Sébastien Peytel, 1832), *du Parapluie* (1841) et *du Gant* (Georges Guénot-Lecointe, 1841), critiquant le règne du roi à la tête piriforme, désapprouvant l'ordre monarchique

bourgeois ou retraçant l'histoire d'un élément chevaleresque devenu ornement féminin.

Les fonctions de ces objets mis en textes et en images répondent à une époque qui voit se prolonger l'estampe sur les murs et dans les vitrines. L'objet particularisant transformé en signe distinctif permet au type de trouver sa place dans la série à laquelle il appartient, rendant plus lisibles des classes sociales brouillées par les bouleversements politiques. L'objet symbolique ou métonymique autorise à déjouer la censure par l'implicite et le double sens. L'objet familier ou prosaïque rappelle que c'est au monde de l'échoppe et de l'atelier, aux portiers, artisans, boutiquiers, femmes de chambre et employés de bureau, que s'adressent principalement ces fascicules qui dévoilent les codes de la haute bourgeoisie en les tournant en dérision. L'objet ainsi mis à l'honneur participe à une textualisation du social dans le contexte d'émergence des sciences naturelles, de développement des enquêtes, de diffusion de l'hygiénisme et de réévaluation de pseudo-sciences comme la phrénologie et la physiognomonie. Au-delà du seul enjeu marchand et des velléités de thésaurisation, c'est dans ce faisceau sémiotique pluridisciplinaire qu'est saisi l'objet multiple des *Physiologies*.

*Valérie* Stiénon
*Université Sorbonne Paris Nord – Pléiade*

### Pour aller plus loin…

Benjamin Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1938-1939], Paris, Payot, 1982.

Preiss Nathalie, *Les Physiologies en France au XIXe siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1999.

Stiénon Valérie, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

## Cheminées et pendules

On fait parfois du feu dans les 497 cheminées de *La Comédie humaine*. Mais presque plus nombreuses sont celles qui « ne présent[ent] à l'œil aucune des morsures noires que laisse le feu » ou dont les « tisons sont âgés de deux hivers », sans compter celles qui tirent mal.

Mais plus que par son usage, la cheminée balzacienne vaut par sa présence décorative au beau milieu de la pièce. D'autant qu'elle n'apparaît pas seule, comme le poêle des employés. Elle offre au regard tout un ensemble, propice à installer une description. À *l'intérieur*, le foyer, l'âtre, les chenets ; *autour*, le manteau, le chambranle, la garniture, la glace, le trumeau qui la surmonte ; et la série des choses placées *dessus* (pendules, baromètres, candélabres, flambeaux, vases, cartels), ou *à côté* (pelles, pincettes, écrans, devants, tapis appelés « *devants de cheminée* »). Leçon de choses et de mots d'autrefois.

La fonction romanesque principale d'une cheminée semble ainsi de décorer la pièce où elle trône, comme celle de la pendule, des candélabres et des vases qui l'entourent d'« orner » la cheminée. L'« éternelle pendule » surtout y déploie ses fastes, à motifs souvent mythologiques : « Pallas brandissant sa lance », « Vénus accroupie sur sa tortue », « l'Amour et Psyché », la « Bellone de l'Empire ».

On ne serait pas chez Balzac si de tous ces composants nécessaires on nous laissait ignorer la forme, la matière, la vétusté, la provenance, le prix, et si n'était accordée une attention spéciale aux matériaux : marbre, granit, rocaille, « pierre peinte » pour la cheminée ; bronze, « cuivre doré », « or moulu », marqueterie, « fer battu », pour la pendule. En vertu du critère économique, s'opposent la cheminée *degré zéro* du père Séchard, qui n'a « ni flambeaux, ni pendule, ni glace », et celles qui montent la garde au grand complet, « une chose en nécessita[nt] une autre ». Le critère esthétique étant primordial, on distingue celles où, par souci d'« harmonie », « le foyer, les pelles et les pincettes » sont « dans un style analogue à celui de la pendule », de celles où une belle pendule « jure » avec une « cheminée en pierre mal peinte ». Plus dépréciées encore, celles où, au lieu de la sacro-sainte pendule, gisent des choses errantes : « débris de déjeuner », « ustensiles de cuisine », « objets que nécessite une maladie ».

La cheminée a ses vertus narratives. On s'y accoude, on s'assoit dans son « coin » pour se parler en confidence, on y pose ostensiblement divers objets : un manuscrit, des « serins empaillés », des pistolets, de l'argent surtout. On y fait flamber testaments et lettres d'amour. Lorsqu'elle fédère des groupes en quête de chaleur et de lumière, elle permet au causeur qui s'y adosse de prendre la pose, « dans l'une des plus belles attitudes de sa collection de mines », quand il a nom Canalis.

Mais revient, lancinant, le thème de l'ennui qu'elle infuse, avec sa pendule qui « ennuie le regard », ses « flambeaux sous verre » qui « s'ennuient ». Souvent la pen-

dule est encagée « dans un bloc d'acajou », et « deux vases de fleurs artificielles » sont eux aussi prisonniers de « leur cage de verre », tandis que sur la paroi d'à côté un vieux baromètre bâille, « comme pour en mieux faire sentir le vide ».

*José-Luis Diaz*
*Université Paris-Cité*

**Pour aller plus loin…**

Bres Jean-Pierre, *Voyage pittoresque et romantique sur la cheminée*, Paris, L. Janet, 1828.

Vanderburch Émile, *La Pendule, comédie-vaudeville en 1 acte, imitée des Contes de Ducray-Daumesnil* [théâtre de M. Comte, 3 décembre 1830], Paris, J. Bréauté, 1831.

# « Une névrose nouvelle » : le consumérisme dans la littérature française (XIXe-XXIe siècle)

*Joséphine* Vodoz
*Université de Lausanne*

« Une névrose nouvelle, une perversion du désir », c'est ainsi que Zola décrit les pulsions kleptomanes qui prennent certaines clientes d'*Au Bonheur des Dames* face aux nouveautés que le grand magasin leur propose. Il fait référence aux travaux des aliénistes qui, à l'époque, cherchaient à décrypter « le résultat aigu de la tension exercée par les grands magasins » sur le public féminin (Zola, [1883] 1998 : 324). L'expression a le mérite de rappeler un fait que nous avons quelque peu oublié aujourd'hui : le désir consumériste, autrement dit l'envie, renouvelée sur des bases régulières, d'acheter et de posséder des objets, est une bizarrerie culturelle, une pratique anthropologique aussi récente qu'inédite et qui a suscité son lot de panique sociale, au XIXe siècle. En cela, le consumérisme doit se décrire autant comme une révolution culturelle que comme une révolution économique : les sociétés industrielles ont été le terreau, d'une part, de l'émergence de comportements consuméristes et, d'autre part, de structures conceptuelles, idéologiques et narratives pour les représenter et les justifier. En effet, alors que la consommation se massifie progressivement entre le XVIIIe et le XXe siècle, d'abord dans les classes bourgeoises puis dans les classes populaires (Roche, 1997 ; Daumas, 2018 ; Albert, 2021), elle trouve différentes formes d'expressions culturelles qui accompagnent sa normali-

sation idéologique tout comme ses régulières mises en crises. La littérature du XIXe siècle fait vite une place à la nouvelle variété et densité du monde matériel industriel [→ L'ENTRÉE DES OBJETS EN LITTÉRATURE]. Cela dit, le regard porté sur les pratiques consumé-ristes, essentiellement conçues comme féminines, est méfiant, ce qui se traduit dans les constructions stéréotypiques d'intrigues et de personnages autour de cette thématique. On observe par la suite, dans la fiction et les récits médiatiques du XXe siècle, une réelle dédiabolisation du désir consumériste (qu'ils motivent et reflètent à la fois). La consommation superflue est chargée de valeurs positives à travers différentes constructions culturelles : elle devient une expérience esthétique, associée à l'hédonisme, à l'élégance et à la supériorité culturelle de la France, mais elle est aussi narrativement impliquée dans les représentations modernes de l'amour romantique et de la vie réussie.

Afin de dégager le discours de fond que la littérature participe à constituer et à relayer, une attention privilégiée aux textes à grande diffusion est nécessaire, même si les littératures plus confidentielles ou élitistes prennent aussi part à cette histoire. Ce qui nous intéresse ici en particulier, ce sont les récits consommés par une portion spécifique du champ social : les classes bourgeoises et moyennes (le « middlebrow » comme identifié par Diana Holmes, 2018). Ce sont elles, en effet, qui ont historiquement accompagné et développé la culture industrielle et la société de consommation. Ainsi, cette littérature témoigne explicitement des évolutions culturelles qui touchent les styles de vie modernes.

Trois phases peuvent globalement être différenciées dans ce processus au long cours. D'abord, le XIXe siècle est une phase d'émergence du désir consumériste dans les représentations, ainsi que d'une certaine inquiétude à l'égard de la généralisation des rêves de superflu. Dans la fiction de la Belle Époque se stabilise néanmoins un répertoire de motifs narratifs et de personnages charismatiques qui soutiendront la normalisation de ces comportements et des nouvelles valeurs qui les motivent. Identifier et suivre ces vecteurs de normalisation permet de faire un

parcours jusqu'à la littérature des Trente Glorieuses, qui à la fois les entérine et voit parallèlement se cristalliser des résistances aux idéaux consumériste. Enfin, à la fin du XX^e^ siècle se multiplient les récits à dimension critique et cynique : le consumérisme y apparaît comme une force aliénante, un bouquet de fausses promesses dont il faut déconstruire les mensonges.

### XIX^e^ SIÈCLE : PHASE D'ÉMERGENCE

Selon le sociologue Colin Campbell, le développement de « l'esprit du consumérisme » (1987), autrement dit d'un climat culturel favorable à l'émergence des valeurs matérialistes et de dispositions cognitives motivant la consommation régulière, se fait entre le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle en Europe. Dès la première moitié du XIX^e^ siècle, l'expansion du désir matérialiste est mise en récit dans des œuvres de fiction. Il faut par exemple certainement lire *La Peau de Chagrin* ([1831], 1976-1981, X) sous ce prisme. Dans ce conte, Balzac expose la difficulté de s'extraire du désir dans la société moderne, alors même qu'il est question, pour le personnage auquel le défi est posé, de vie ou de mort. L'autre grande référence de cette révolution culturelle est bien sûr *Madame Bovary* (1857), dont l'héroïne deviendra une figure populaire de l'état d'insatisfaction chronique qui fonde la condition désirante. Les aspirations d'Emma se situent principalement dans sa vie sentimentale, même si elle est aussi une grande dépensière qui meurt criblée de dettes. Le modèle littéraire qu'elle offre n'aura ainsi aucune peine à être transféré à celui du monde matériel et de la consommation. D'ailleurs, la plupart des récits sur le consumérisme au XIX^e^ siècle se noueront autour d'éléments déjà présents dans le roman de Flaubert : insatiabilité du désir et adultère menant à la mort.

En effet, sous le Second Empire et la Troisième République se sédimente une représentation du consumérisme – ou de la généralisation des envies de luxe – peu clémente : il est perçu

comme une déviance maladive du désir que l'idéologie républicaine associe aux élites sociales déclinantes et qui touche en majorité les femmes. S'il n'est pas contenu, dans les récits, il mène systématiquement à la ruine, au malheur ou à la mort. Les romans (Eugène Sue, 1855-1857), comme les formes plus courtes de fiction, notamment dans la presse (Théodore de Banville, 1884), confrontent volontiers deux types de personnages féminins incarnant deux rapports, sain et malsain, à la consommation : les bourgeoises et les cocottes. Les premières, honnêtes, humbles, économes, épargnantes, tiennent les foyers heureux et sont tout entières dévouées à leurs maris et enfants. Les secondes sont coquettes, possédées par le désir matérialiste ; elles multiplient les amants qui, en échange de faveurs sexuelles, leur offrent le luxe qu'elles recherchent. Elles font aussi, comme *Nana* (1880), de bonnes protagonistes de romans aux intrigues tragiques, où elles menacent à la fois les équilibres familiaux (en détournant les maris) et les équilibres économiques (en liquidant leur épargne). En outre, tout personnage honnête apparaît comme susceptible de succomber à la tentation, ou alors de révéler sous les apparences de l'humilité une vraie nature de coquette. L'intrigue de l'un des romans remarqués d'Alphonse Daudet, *Fromont jeune et Risler aîné*, tient en partie sur le coup de bluff de Sidonie, le personnage principal, qui parvient à faire illusion de sa vertu auprès de son mari, alors qu'elle le trompe pour combler des envies de luxe qu'elle développe depuis l'enfance. La référence à Emma Bovary y est explicite, le transfert culturel du désir d'amour au désir de choses étant acté :

> Ce n'était pas une de ces sentimentales à la Bovary qui reviennent du spectacle avec des phrases d'amour toutes faites, un idéal de convention. Non ! Le théâtre lui donnait seulement des envies folles de luxe, d'élégance ; elle n'en rapportait que des modèles de coiffures et des patrons de robe… (1874 : 19).

Désir consumériste et sexualité sont clairement associés dans l'appareil conceptuel et littéraire du XIX^e^ siècle, car le désir sexuel offre un modèle pour penser la nouveauté du désir consumé-

riste. Les nombreuses évocations charnelles dans *Au Bonheur des Dames* en sont la preuve. Le grand magasin, dans le célèbre roman de Zola, est le point culminant de toutes les nouvelles excitations urbaines. Il fonctionne également comme laboratoire d'analyse de la transformation des modes de gratification de la consommation matérielle, en situation d'abondance. Le désir consumériste est une stimulation provoquée par des objets extérieurs à soi, qui n'est jamais objectivement satisfait ou aboli dans l'acquisition, contrairement aux sensations provoquées par le besoin, comme la faim ou le froid (Campbell, 1987). C'est ce renversement de la dynamique désirante que Zola capte dans ses descriptions féeriques des rayonnages et des marchandises, en particulier lorsqu'elles sont anthropomorphisées en femmes séduisantes : « Les pièces de drap elles-mêmes, épaisses et carrées, respiraient, soufflaient une haleine tentatrice ; tandis que les paletots se cambraient davantage sur les mannequins qui prenaient une âme » ([1883] 1998 : 60). Le procédé est courant dans la littérature d'époque. Il ponctuait déjà, chez Rachilde, les descriptions des vitrines du grand magasin où se déroule l'intrigue de *Monsieur de la Nouveauté* (1880) [→ TENSIONS DE (GRANDE) SURFACE]. La description littéraire traduit alors l'avènement d'un régime marchand où la consommation est devenue une expérience esthétique et le désir une expérience plaisante en elle-même (Campbell, 1987). En somme, la représentation et la conceptualisation du désir consumériste au XIX^e^ siècle se font à la fois dans la fascination, l'inquiétude et la volonté d'analyse d'un mode de sensibilité nouveau et grandissant.

## LA FORMATION D'UNE MORALE DE LA DÉPENSE

À la Belle Époque, avec l'émergence de la « femme nouvelle » (Roberts, 2002), éduquée, possédant le droit de divorcer, parfois féministe, l'activité féminine de la consommation est reformulée dans les imaginaires collectifs. L'élégance devient partie

intégrante d'une vie où la coquetterie est associée à la recherche du plaisir et à l'épanouissement personnel. Les histoires de cocottes n'inquiètent plus ; dans *Amuseuse*, en 1900, c'est sur un ton badin que René Maizeroy décrit le luxe des demi-mondaines qui engloutissent la fortune des maris bourgeois. Le petit roman illustré de photographies est publié aux éditions populaires Nilsson Per Lamm.

L'éthique de l'élégance est un idéal que l'on peut retracer assez loin, notamment dans certaines mœurs élitistes et masculines comme le dandysme (Balzac, [1830] 1976-1981, XII), mais elle ne peut devenir une éthique globalisée que dans un relâchement de la morale utilitariste bourgeoise, notamment pour les femmes. Dans ce contexte, elle perd un peu de ses fonctions statutaires pour devenir un moyen de plaisir et d'épanouissement personnel. Dans les années 1900, au cœur de la Belle Époque, l'atmosphère est propice à la multiplication de récits témoignant de ce tournant, dans une littérature de veine réaliste et à destination des classes moyennes, aux nombreuses lectrices (Holmes, 2018). La série des *Claudine* ([1900-1903] 1984), rédigée par Colette et publiée à l'époque au nom de son mari Willy, propose à son lectorat des personnages féminins agentifs qui se démarquent par leur goût pour la coquetterie et la consommation. Claudine est une femme charismatique qui évoque, après son déménagement dans la capitale dans le tome II, l'icône de la Parisienne, figure de la distinction et de la supériorité culturelle françaises. Ce charme influera sur le marché de la mode lorsque les grands magasins mettront sur le marché les cols blancs que l'héroïne déclare préférer dans *Claudine à l'école*. Le succès fulgurant des *Claudine* fait voir que la littérature est pourvoyeuse de modèles positifs d'incarnation de pratiques consuméristes. Ces modèles se multiplient : dans tous les récits de Parisiennes qui fleurissent, par exemple, le « chic » vestimentaire est une vertu (Retaillaud, 2020). Jusque dans les années 1920, dans les *best-sellers* comme ceux de Germaine Acremant (*Ces Dames aux chapeaux verts*, 1921) ou de

Victor Margueritte (*La Garçonne*, 1922), on trouve des personnages féminins anticonformistes, indépendants et surtout affichant un goût prononcé pour la mode et la consommation. Ils participent à l'élaboration et à la formulation d'une nouvelle morale du désir et du plaisir.

Les éléments de fond de cette littérature « moyenne », des personnages jeunes en rupture avec les styles de vie de leurs parents, aspirant à plus de liberté et d'épanouissement individuel, caractérisent encore une certaine production de l'après-guerre où la consommation apparaît dans tout son potentiel de divertissement et d'affirmation de soi. Elle est alors pleinement intégrée dans un système de valeurs favorisant l'hédonisme et parfois l'oisiveté, dans un rapport d'opposition à la morale bourgeoise de l'effort, du travail et de l'épargne. Juste après la guerre, dans *L'Écume des jours* (1947), le monde matériel apparaît comme une ressource dont les personnages jouissent pleinement, jusqu'au moment où l'aliénation du travail et de la maladie les pousse vers la mort. À partir des années 1950, la célèbre romancière Françoise Sagan défend, à travers ses récits et ses personnages aspirant à une vie luxueuse et oisive, une réelle éthique de la dépense :

> Quant au malheureux auteur qui aurait le culot d'exalter les charmes d'une voiture de sport, je lui en souhaite… […] Oui, quels hypocrites ces gens ! L'argent n'est jamais infect dans la mesure où on le dépense, où on le jette par les fenêtres (quand quelqu'un passe dessous de préférence). Bref, dans la mesure où on en fait une chose clinquante, baroque, ridicule et naturellement : liquide. Le plus souvent, l'argent est infect par la façon dont on le gagne et surtout on le garde. ([1972] 2009 : 108)

Dans la vie glamour des personnages de Sagan, suivie par des millions de lectrices et lecteurs, le plaisir de la consommation a définitivement supplanté la morale utilitariste à la fois du travail et de l'épargne. La consommation y est articulée avec l'émancipation individuelle, mais surtout avec l'hédonisme et, *in fine*, le bonheur. En somme, le désir et le plaisir de la consomma-

tion sont devenus, pendant les Trente Glorieuses, des objectifs pour les individus promulgués également à l'échelle collective et politique : les pouvoirs publics en font un objectif national. Cette normalisation idéologique est à la fois le produit de la création d'une morale du plaisir et du loisir, caractéristique des classes moyennes, et de la « démocratisation » de valeurs et de styles de vie autrefois attachés aux classes supérieures, ou aux modes de vies artistes et bohèmes : « hédonisme, création et accomplissement de soi, authenticité, expressivité, recherche des expériences » (Lipovetsky, Serroy, 2016 : 33). Cet ensemble de valeurs soutient désormais à la fois l'existence des pratiques consuméristes et leurs représentations charismatiques dans la fiction.

## Rêves d'objets : consommation et expérience esthétique

Le transfert de valeurs des sphères artistes aux classes moyennes s'illustre particulièrement bien par un phénomène littéraire spécifique : l'assimilation de la consommation à l'expérience esthétique procurée par les arts traditionnels. Le prisme du désintéressement esthétique est un grand vecteur de la normalisation du consumérisme car il neutralise l'image de pathologie égocentrique qu'on lui associe au XIX^e^ siècle (Tiersten, 2001). Comme le montrera Bourdieu dans *La Distinction* (1979), la sublimation du monde matériel est aussi un trait distinctif des styles de vie les plus légitimes. En tant que pratique esthétique elle-même, la littérature est évidemment au cœur de ce phénomène socioculturel.

Au XIX^e^ siècle, les processus de singularisation esthétique des objets industriels et sériels par la littérature de fiction sont multiples (Caraion, 2020a). C'était le cas dans *Au Bonheur des Dames*, dont les lyriques descriptions de marchandises ont un effet « artialisant » sur les objets. Les décadents vont pousser

cette logique encore plus loin. *À Rebours*, écrit par Joris-Karl Huysmans en 1884, repose entièrement sur la construction d'une expérience esthétique singulière, à travers la consommation matérielle (luxe et complexité de l'aménagement de l'intérieur, achat de fleurs artificielles, etc.) et immatérielle (lectures, contemplation esthétique d'œuvres d'art, etc.). Stéphane Mallarmé réconcilie le projet poétique et spirituel avec la consommation matérielle et transitoire dans ses écrits pour *La Dernière mode* (1874) et avant lui déjà Charles Baudelaire s'essayait à l'exercice dans *Le Peintre de la vie moderne* ([1863] 2024). Sur un autre plan, la littérature et la mode inaugurent au XIX^e^ siècle une autre forme de partenariat, fort et durable, à travers les collaborations entre écrivains, écrivaines et publicitaires [→ LA LITTÉRATURE DE CATALOGUE (DU SECOND EMPIRE À LA SECONDE GUERRE)].

Sur ce point, les textes décadents ont constitué une réelle avant-garde (contemporaine de l'essor des arts décoratifs comme philosophie de l'ornement du quotidien), tant cette conception artistique de la consommation va se banaliser dans la fiction du XX^e^ siècle. La mise en équivalence se traduit, dans les textes, notamment par un travail de vocabulaire et de style qui convoque des tropes artistiques ou poétiques pour décrire des situations de consommation ou d'usage d'objets ordinaires. En réduisant la distance entre les deux sphères séparées du matériel et de l'esthétique, elle fournit un socle de légitimité symbolique pour les groupes sociaux au fort capital culturel, les plus résistants à l'idéologie consumériste. Annie Ernaux raconte cet effet psychosocial dans *La Femme gelée* : « nous on n'achète pas n'importe quelle saloperie, de la réflexion, du goût, un art presque, je nous trouvais purifiés par notre attitude esthétique de toute fièvre consommatrice » (1981 : 152). Mais la démocratisation de cet amalgame fournit par extension un moteur d'anoblissement des pratiques les plus quotidiennes et les plus populaires. En témoigne par exemple le titre choisi par le magazine de romans-photos *Nous Deux* pour un numéro de 1952 et qui affirme, sous l'illustration représentant une femme en robe

de soirée sophistiquée : *Une Robe est un poème*. Dans ce feuillet produit en masse, la valeur symbolique de la poésie est convoquée et transférée à un produit de consommation indéfini (« une robe »). Les récits typiques de *Nous Deux,* histoires d'amour souvent ponctuées de péripéties aventureuses, stimulent l'imaginaire et le désir des lectrices à la fois sur les plans du sentiment et du matériel, en illustrant les narrations par des images de couples glamours et de décors luxueux. L'esthétisation de la mode participe du plaisir de l'expérience de lecture, fondée sur un mécanisme de fantasme [→ LA « LITTÉRATURE INDUSTRIELLE » : HISTOIRE ET POSTÉRITÉ D'UNE NOTION].

L'expérience esthétique est toujours aussi une expérience hédonique : nous prenons plaisir à contempler, voire à nous projeter dans les images et les univers sublimés dont certains objets portent la promesse (Campbell, 1987). Aussi, la littérature a participé à représenter mais aussi à configurer nos relations hédoniques à la marchandise. Un exemple très commun : les nombreuses descriptions matérielles, notamment de vêtements, qui ponctuent la littérature de divertissement. Clairement, ces extraits, quand ils sont élaborés, visent un plaisir de lecture à imaginer matières et textiles, non plus énumérés en descriptions fleuves comme dans *Au Bonheur des Dames*, mais délivrés en notations à la fois précises et rêveuses, comme dans ce roman sentimental de 1954, *Combat contre mon cœur* : « la princesse, particulièrement en beauté et parée de ses émeraudes, […] était vêtue de mousseline soufre habilement disposée sur son corps d'une ligne très pure, à la manière des admirables drapés des statues grecques » (Jaunière, 1954 : 170).

Avant même l'objet sur lequel il porte, le désir consumériste est promu en expérience esthético-hédonique, sous la forme de la rêverie. Celle-ci est particulièrement disponible à la transcription littéraire, comme en témoignait déjà *Madame Bovary*. Pour Emma, dont l'imaginaire est imprégné des romans qu'elle a lus plus jeune, les objets, au même titre que les hommes, « font signe d'un état rêvé, d'une vie autre et meilleure » (Sicotte,

2013 : 85) qu'elle s'efforce douloureusement de faire advenir. Mais c'est précisément en tant qu'elle fantasme et prépare la réalité que la rêverie se banalise comme plaisir en soi dans la culture consumériste (Campbell, 1987) et, dans la littérature, comme élément constitutif de la psychologie romanesque. Ici, c'est la petite Marie qui s'y prête, dans *Ces Dames aux chapeaux verts* :

> Quand je serai mariée, j'habiterai une maison rose, dont les tapisseries seront pittoresques et les meubles pimpants. Aux rideaux, je nouerai des rubans clairs avec de larges coques. Chaque semaine, de parti pris, je changerai de place les guéridons, les fauteuils, les tables, les buffets et même le piano. Lorsqu'on demeure au milieu des choses fixes, il me semble qu'on doit vieillir plus vite. (Acremant, 1921 : 38)

L'extrait a le mérite de mettre en avant la manière dont la rêverie se noue naturellement avec la recherche de la nouveauté et de son renouvellement. Le plaisir de l'imagination a un potentiel illimité, tout comme les objets qui peuvent la peupler, et ceux qui se proposent de la matérialiser, sur le marché.

Les vitrines peuvent également être des dispositifs de rêveries, comme on peut déjà le lire chez Zola (dans *Au Bonheur des Dames* ou dans *Le Ventre de Paris* par exemple). L'état contemplatif impliqué par la vitrine comme par la rêverie est volontiers investi comme une forme sublimée de la condition désirante. En 1926, dans *Le Paysan de Paris,* Aragon fait de la rêverie provoquée par les objets de vitrine marchande une expérience esthétique définitive, sublimée et (voulue comme) subversive car défiant le rationalisme cartésien par l'imagination surréaliste [→ *La vitrine*]. La vitrine reste un thème de spectacle urbain apprécié (parfois mis à distance) des romans, comme celles devant lesquelles Chloé et Colin auront leur premier rendez-vous dans *L'Écume des jours*, la vitrine de Noël qui arrête Laurence et son mari dans *Les Belles Images* (1966), celle du grand magasin qui fascine Momo dans *La Vie devant soi* (1975), ou encore celle du magasin bien nommé « Poème » qui déclenche

l'intrigue du roman de Philippe Grimbert, *La Petite Robe de Paul* (2001).

La rêverie se pratique volontiers en couple, en particulier dans les romans d'après-guerre, où elle fournit un support à l'imagination de la vie conjugale future et de ses cadres. La place que prend le conditionnel pour Jérôme et Sylvie dans *Les Choses* de Georges Perec fait comme mimer celle que la rêverie s'est faite dans la vie des classes moyennes, évoluant désormais dans une société où le rêve d'objets, sous formes médiatiques et publicitaires variées, a envahi chaque espace du quotidien. Les premières pages du roman sont construites comme une rêverie élaborée, détaillée, état cognitif que les personnages vivent de façon récurrente, notamment là encore dans l'espace urbain, devant des vitrines.

Il y a dans *Les Choses*, un peu comme dans *Madame Bovary*, une forme de cynisme quant à la frustration et l'enlisement d'une vie dont le mode d'organisation est le désir [→ Consommation et désirs : sciences sociales et littérature]. Elle passe cependant ici par le rendu de ce qui est jouissif dans la rêverie, sentiment que le lectorat reconnaît pour l'avoir vécu lui-même. La critique du consumérisme s'accompagne de son analyse, qui elle-même s'écrit à partir de la restitution fine des modes de désirs et des expériences de consommation traduites dans le tissu narratif. D'ailleurs, la dimension esthétique et expérientielle du consumérisme s'impose au même moment comme point focal de la littérature contestataire. Le centre commercial, en tant que lieu condensé de l'expérience consumériste, est le support d'une critique de l'aliénation capitaliste dans des écrits théoriques comme l'essai de Baudrillard sur *La Société de consommation* (1970), mais aussi dans la fiction, comme dans le roman dystopique de Le Clézio, *Les Géants* (1973) ; dans ces textes, l'expérience marchande est décrite comme vulgaire, appauvrissante voire asservissante [→ Tensions de (grande) surface]. La pauvreté de l'expérience proposée par le consumérisme devient un motif clé des textes qui cherchent à en dénoncer les valeurs.

## Objets romantiques : consommation et relations sentimentales

Au XX^e siècle, l'histoire culturelle de la consommation est intimement liée à l'évolution des pratiques liées à l'amour romantique et la conjugalité (Illouz, 1997). Aussi, l'amour moderne et les valeurs sur lesquelles il repose – l'individualisme notamment – ont fourni un autre registre substantiel de valorisation du consumérisme dans la littérature. Tout au long du siècle, la fiction articule les intrigues amoureuses avec l'acquisition de produits de consommation, qui deviennent parfois de réels catalyseurs du récit et de la relation. En permettant au personnage qui les acquiert de se distinguer – sur le plan de la respectabilité sociale et, de plus en plus, sur celui de la singularité individuelle –, les objets intègrent pleinement le programme émotionnel qui se superpose au programme narratif des romans aux thématiques amoureuses. Une célèbre histoire semble informer, plus ou moins consciemment, cette association logique et narrative entre acquisition d'objets et rencontre de l'amour : celle de Cendrillon. Comme en témoignent, par exemple, les réécritures modernes du conte proposées par les autrices de romans d'amour à succès après la deuxième guerre (Delly, 1952 ; Magali, 1954), la trajectoire sociale, matérielle et amoureuse de la princesse se prête particulièrement à la réinterprétation par le prisme des imaginaires consuméristes.

En outre, les histoires d'amour insistent sur la composante matérielle de la naissance du sentiment amoureux : on prend conscience de ses sentiments envers l'autre car l'on apprécie son goût, qui s'expose dans ses possessions. En ce sens, le goût est toujours davantage personnalisé, attribué à la singularité psychologique du partenaire. L'héroïne des *Comptoirs de Vénus*, roman parisien des années 1920, incarne la naturalisation de cette donne : « Geneviève, dans sa conception un peu naïve de l'amour, ne sépare pas la distinction que l'être aimé tient du

naturel aussi bien que du goût qu'il apporte dans la façon de se vêtir.» (Valmy-Baisse, 1926 : 208) Les scènes d'appréciation – où les objets de l'un des partenaires sont évalués par l'autre – sont de plus en plus fréquentes et chargées à la fois symboliquement et narrativement : de celles-ci dépend souvent l'avenir de l'amour entre les personnages. Ces «lectures amoureuses» du décor peuvent informer la trame du récit en profondeur, comme dans le petit roman de Mireille Havet, *Carnaval* (1923), où le héros est comme envoûté par le salon bleu où le reçoit son amante. Le goût joue alors un rôle de plus en plus essentiel dans les représentations de l'amour, en tant que signe à interpréter, voire de variable à manipuler, comme l'illustre par exemple le premier rapprochement, dans *Le Diable au corps*, entre le narrateur et Marthe, dans un magasin de mobilier :

> Cette obligation d'accompagner Marthe m'apparut comme une malchance. Il fallait donc l'aider à choisir une chambre pour elle et un autre ! Puis, j'entrevis le moyen de choisir une chambre pour Marthe et pour moi. […]
> Son fiancé goûtait le style Louis XV.
> Le mauvais goût de Marthe était autre ; elle aurait plutôt versé dans le japonais. Il me fallut donc les combattre tous deux. C'était à qui jouerait le plus vite. Au moindre mot de Marthe, devinant ce qui la tentait, il me fallait lui désigner le contraire, qui ne me plaisait pas toujours, afin de me donner l'apparence de céder à ses caprices, quand j'abandonnerais un meuble pour un autre, qui dérangeait moins son œil. (Radiguet [1923] 1982 : 72)

Par les bons choix de meubles, c'est l'échec prochain du mariage de Marthe, ainsi que sa propre relation avec elle, que le narrateur croit contrôler. La scène est structurante dans la mesure où, par la suite, les meubles choisis seront réévalués par le narrateur au vu de la tournure sentimentale des évènements : «Ces meubles me devinrent odieux […]. Je regrettais de n'avoir pas laissé Marthe les choisir seule» (127).

Ainsi, la question de la qualité et/ou de la survie du couple se lie intimement avec les questions matérielles, au point que, pendant les Trente Glorieuses, les deux thèmes semblent s'engen-

drer l'un l'autre dans les romans. En effet, des romans comme *L'Écume des jours, Le Planétarium* (Sarraute, 1959), *Roses à crédit* (Triolet, 1959), *Un jeune couple* (Curtis, 1967), *Les Stances à Sophie* (Rochefort, 1963), *Les Belles Images* (Beauvoir, 1966), ou encore bien sûr *Les Choses* (Perec, 1965) développent une problématique matérielle pensée à travers le dispositif du couple. Le modèle familial nucléaire et ses équipements techniques font désormais partie des réflexions et des politiques publiques, comme en témoignent la création et le développement spectaculaire du Salon des arts ménagers entre les années 1920 et 1960 [→ *Salon des arts ménagers*]. Les romans fonctionnent alors comme miroir réfléchissant et déformant de « l'utopie ménagère » convoyée par les médias et les institutions comme le SAM : un bien-être conjugal et matériel dans un environnement confortable et moderne. Les points de vue idéologiques des textes diffèrent, en fonction aussi de l'ancrage sociologique de leur lectorat, de l'adhésion au programme utopique à sa mise à distance critique. Mais tous reflètent un fait d'époque : la consommation est une donnée nodale de la vie en ménage et, en particulier dès lors qu'elle configure un style de vie, est une problématique éthique posée au mariage. Boris Vian chantera ce tournant consumériste de l'amour dans la célèbre *Complainte du progrès* (1956). Tout comme sa chanson, dont le registre se situe quelque part entre le critique et le ludique, le second XX^e^ siècle littéraire témoigne à la fois d'une installation profonde du consumérisme dans les mœurs et de l'émergence de questionnements, parfois de malaises, vis-à-vis de cette naturalisation.

### XXI^e^ SIÈCLE : PHASE CRITIQUE

Après la fin des Trente Glorieuses et des crises économiques qui la marquent, un grand nombre de ces vecteurs narratifs des valeurs matérialistes et consuméristes persistent notamment

dans la littérature populaire, comme dans certains genres sentimentaux de type *chick lit*, fascinés par les milieux du luxe ou de la mode (Caroline J. Smith, 2007) et largement diffusés en France. Les prismes narratifs et culturels d'appréhension et de valorisation de la consommation (esthétisation, romantisation, etc.) travaillent aussi la littérature dite «*pop*» ou «*feel good*», par exemple chez Raphaëlle Giordiano (*Le Bazar du zèbre à pois*, 2021). Dans *Cachemire rouge* (Moreau, 2019), un pull de cachemire mongol tissé à la main par une jeune fille nomade est acheté par une entrepreneuse italienne cherchant à refaire les stocks de son magasin de luxe. Il se retrouvera par la suite dans une galerie d'art italienne, exposé au milieu des tableaux qu'il a inspirés à un peintre en vogue, celui-ci étant tombé amoureux de la marchande italienne qui le portait. La supériorité qualitative et esthétique du pull est constamment rappelée, par contraste avec la marchandise industrielle : il est assimilé à un objet d'art plutôt qu'à un objet de consommation. Cela dit, malgré un discours qui veut prendre à rebours les logiques industrielles de la consommation de masse, ce sont les mêmes imaginaires de valorisation des objets qui sont convoqués.

Le tournant du XXIe siècle est aussi un moment de popularisation paradoxale de l'anti-consumérisme, comme en témoignent certains tubes de variété française (Alain Souchon, *Foule sentimentale*, 1993 ; Jean-Jacques Goldmann, *Les Choses*, 2001). Il est intéressant de noter que, chez des auteurs et autrices ayant à la fois atteint une grande notoriété médiatique et dont les œuvres ont connu une forme de reconnaissance symbolique, la critique de la société de consommation est très présente. Dans les premières lignes de son roman *Dans les forêts de Sibérie*, Sylvain Tesson justifie son départ dans la région russe par un dégoût : « La marque Heinz commercialise une quinzaine de variétés de sauces. Le supermarché d'Irkoutsk les propose toutes et je ne sais quoi choisir. […] Quinze sortes de ketchup. À cause de choses pareilles, j'ai eu envie de quitter ce monde. » (2011 : 21) Tesson reprend le motif de la fuite romantique du monde marchand

dans une nature-refuge, *topos* poétique depuis le XIXe siècle et arc narratif à succès dans les années 2000 (on peut penser aux livre et film *Into the Wild*). L'oppression du monde capitaliste fait consensus ; en tout cas, le roman *99 Francs*, publié en 2000 et vendu, en une année seulement, à 400 0000 exemplaires, prouve que la thématique est vendeuse. Beigbeder y brosse un portrait plus qu'acide de la société marchande, d'un point de vue particulier : celui d'un publicitaire dont la tâche est précisément de motiver le désir et de fabriquer son insatiabilité. Sur certains points, le roman reprend des motifs vieux comme la révolution industrielle en tout cas, notamment en opposant l'*être* et l'*avoir* et en se lamentant sur la victoire culturelle du second. Il déploie également un propos sur la répression des élans créatifs et de la singularité que le monde marchand opère sur les individus. Mais l'accusation est faite par l'employé d'une agence de marketing, autrement dit dans l'un des cœurs de la fabrique et de la diffusion de ces valeurs : le publicitaire et l'artiste romantique ne font plus qu'un. Le roman a l'avantage de montrer que les années 2000 sont une époque à la fois de réflexivité critique sur le système consumériste, de désillusion quant à la possibilité d'en sortir, et d'un intérêt pour ce cercle vicieux.

Dans la fiction, la critique du consumérisme est donc volontiers une remise en question des valeurs postmodernes. Dans ce même registre, un motif littéraire semble émerger depuis quelques années, focalisé sur la dimension affective du régime de consommation actuel. Comme Dominique Viart l'a souligné (2012), la littérature contemporaine est marquée d'un rapport nostalgique à la culture matérielle, dont le rythme de renouvellement n'a fait que s'accélérer. Dans *Les Années,* Annie Ernaux veut synthétiser le sentiment d'une génération : « Rien des choses autour de nous ne durait assez pour accéder au vieillissement, elles étaient remplacées, réhabilitées à toute allure. La mémoire n'avait pas le temps de les associer à des moments de l'existence » (2008 : 207). Ces temps (les années 1990) contrastent avec les années 1950 où « on avait le temps

de désirer les choses » (45). La place donnée dans le tissu narratif à plusieurs listes d'objets de grande consommation, qui fonctionnent comme marqueurs d'époque, reflète leur ampleur dans la société dont Ernaux fait la biographie collective. Le livre fait montre d'une certaine « tendresse » (Viart, 2012 : 265) à l'égard des choses, qui fonde paradoxalement une critique du désir consumériste dans sa forme hypermoderne et expéditive. Les romans de Michel Houellebecq, que l'on connaît pour leur aversion du monde contemporain, sont aussi en partie des critiques du régime d'affectivité consumériste ; par exemple, dans cette plainte de l'avatar de l'écrivain dans *La Carte et le territoire :*

> Dans ma vie de consommateur, dit-il, j'aurai connu trois produits parfaits : les chaussures Paraboot Marche, le combiné ordinateur portable – imprimante Canon Libris, la parka Camel Legend. Ces produits, je les ai aimés, passionnément, j'aurais passé ma vie en leur présence […]. Eh bien, cette joie, cette joie simple, ne m'a pas été laissée. Mes produits favoris, au bout de quelques années, ont disparu des rayonnages, leur fabrication a purement et simplement été stoppée. (2010 : 170)

On le comprend, ici à nouveau la critique du système de production impliqué par le consumérisme se fonde non pas sur une argumentation sociale ou économique, mais sur une frustration affective. Il s'agit de dire l'impossibilité de développer une relation avec le monde matériel et, ce faisant, d'attaquer le consumérisme sur son propre terrain : celui de l'amour des choses. En ce sens, on peut tracer une ligne entre ces préoccupations littéraires et certaines réflexions développées actuellement dans le champ philosophique et politique, par exemple autour de l'obsolescence programmée du monde matériel (Keucheyan, 2019 ; Guien, 2021). Il s'agirait alors, en luttant contre le rythme de la production, « d'étendre l'anticapitalisme aux objets » (Keucheyan, 2019 : 137).

En somme, la critique du consumérisme en littérature est, au XXI^e^ siècle, souvent un cynisme exprimé à la fois à l'égard des promesses faites par ce système et de la possibilité d'y proposer

un contre-modèle. La déconstruction littéraire de l'hédonisme consumériste est récurrente et travaille jusqu'aux romans les plus diffusés, devenant même parfois un solide argument de vente.

★

Les styles de vie consuméristes sont le produit de la construction d'un système de valeurs justifiant les comportements et les imaginaires autour de la consommation. C'est un mode relationnel aux objets dont la fiction a été un terrain d'exploration, dès le XIX^e siècle. Les personnages et les structures narratives charismatiques véhiculant les valeurs consuméristes ont éclos à la Belle Époque, dans diverses strates du champ littéraire, pour devenir au XX^e siècle un point d'articulation central de la vie sociale des classes moyennes telle que leur littérature la reflète. Depuis les Trente Glorieuses, fascination et désenchantement cohabitent presque organiquement dans les représentations de la consommation. Le XXI^e siècle, particulièrement réflexif à cet égard, doit encore imaginer les valeurs matérielles de demain – et le contexte exige qu'elles prennent le contre-pied de celles qui ont soutenu le système actuel – et les constructions narratives qui les porteront.

**Bibliographie**

Acremant Germaine, *Ces Dames aux chapeaux verts*, Paris, Plon, 1921.
Aragon Louis, *Le Paysan de Paris,* Paris, Gallimard, 1926.
Balzac Honoré de, *La Peau de Chagrin* [1831], *La Comédie humaine,* t. X éd. Pierre-Georges Castex, 12 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981.
– *Traité de la vie élégante* [1830], *La Comédie humaine,* t. XII, éd. Pierre-Georges Castex, 12 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981.
Baudelaire Charles, « Le Peintre de la vie moderne » [1863], *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2024.
Banville Théodore de, « Une femme », *Gil Blas,* 21 décembre 1884.
Beauvoir Simone de, *Les Belles Images,* Paris, Gallimard, 1966.
Beigbeder Frédéric, *99 Francs*, Paris, Grasset, 2000.

COLETTE, *Claudine à l'école* [1900], *Claudine à Paris* [1901], *Claudine en ménage* [1902] et *Claudine s'en va* [1903], *Œuvres*, t. I, éd. Alain Brunet, Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.
CURTIS Jean-Louis, *Un jeune couple*, Paris, Julliard, 1967.
DAUDET Alphonse, *Fromont jeune et Risler aîné*, Paris, G. Charpentier, 1874.
DELLY, *L'Orpheline de Ti-Carrec,* Paris, Tallandier, 1952.
*La Dernière mode. Gazette du monde et de la famille*, septembre-décembre 1874.
ERNAUX Annie, *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981.
– *Les Années*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008.
FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary,* Paris, Michel Lévy frères, 1857.
GARY Romain, *La Vie devant soi,* Paris, Mercure de France, 1975.
GIORDANO Raphaëlle, *Le Bazar du zèbre à pois*, Paris, Plon, 2021.
GRIMBERT Philippe, *La Petite Robe de Paul*, Paris, Grasset, 2001.
HAVET Mireille, *Carnaval*, Paris, Albin Michel, 1923.
HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, G. Charpentier, 1884.
HOUELLEBECQ Michel, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.
JAUNIÈRE Claude, *Combat contre mon cœur,* Paris, Tallandier, 1954.
LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Les Géants*, Paris, Gallimard, « NRF », 1973.
MAIZEROY René, *Amuseuse,* Paris, Librairie Nilsson Per Lamm, 1900.
MAGALI, *Charmante Poppy,* Paris, À la Belle Hélène, 1954.
MARGUERITTE Victor, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1922.
MOREAU Christiana, *Cachemire rouge*, Paris, Préludes, 2019.
PEREC Georges, *Les Choses,* Paris, Julliard, 1965.
PUÉRTOLAS Romain, *L'Extraordinaire Voyage du fakir qui était resté coincé dans une armoire Ikea*, Paris, Le Dilettante, 2013.
– *Les Nouvelles Aventures du fakir au pays d'Ikea*, Paris, Le Dilettante, 2018.
RACHILDE, *Monsieur de la Nouveauté*, Paris, Dentu, 1880.
RADIGUET Raymond, *Le Diable au corps* [1923], Paris, Gallimard, 1982.
ROCHEFORT Christiane, *Les Stances à Sophie*, Paris, Grasset, 1963.
SAGAN Françoise, *Des Bleus à l'âme* [1972], Paris, Stock, « Le Livre de Poche », 2009.
SARRAUTE Nathalie, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, 1959.
SUE Eugène, *La Lorette. Emilia Lambert*, *Le Diable médecin,* Paris, L. Chappe, 1855-1857.
TESSON Sylvain, *Dans les forêts de Sibérie*, Paris, Gallimard, 2011.
TRIOLET Elsa, *Roses à crédit*, Paris, Gallimard, 1959.
VALMY-BAISSE Jean, *Les Comptoirs de Vénus*, Paris, Albin Michel, 1926.
VERHAEREN Émile, « Le Bazar », *La Ville tentaculaire,* Bruxelles, E. Deman, 1895.
VIAN Boris, *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947.
ZOLA Émile, *Au Bonheur des Dames* [1883], éd. Sophie Guermès, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1998.
– *Nana*, Paris, G. Charpentier, 1880.
– *Le Ventre de Paris*, Paris, G. Charpentier, 1873.

## Salon des arts ménagers

Le Salon des arts ménagers (SAM) est créé en 1923 par Jules-Louis Breton, homme d'État, directeur de l'Office national des recherches et des inventions. D'abord intitulée « Salon des appareils ménagers » et tenue au Champ de Mars, la foire rassemble des ingénieurs et industriels venus montrer leurs dernières inventions en termes d'appareils domestiques, des machines à laver la vaisselle aux fours électriques. Elle est un grand succès et se répète les deux années suivantes, jusqu'à son déménagement au Grand Palais et l'adoption de la nouvelle appellation SAM en 1926.

Breton souhaite-t-il, avec ce nouveau nom, assimiler son projet aux salons dédiés aux arts décoratifs, voire aux beaux-arts (salons qui se tiennent au Grand Palais) ? C'est l'une des hypothèses avancées aujourd'hui (Rouaud, 1989 : 44). En tout cas, son créateur a un réel projet politique et idéologique derrière cet évènement annuel. Lui-même socialiste et attaché aux politiques familialistes qui ont suivi la guerre de 1914-1918, Breton pense le SAM comme « une vaste entreprise éducative » (Segalen, 1994 : 271). Il s'agit de pousser les mères de familles françaises à apprivoiser un appareillage qui remplace petit à petit les savoir-faire domestiques. Visites guidées et démonstrations sont mises en place pour familiariser les visiteurs et visiteuses avec les dernières inventions technologiques, celles-ci se voulant tendre vers la rationalisation des tâches et de l'entretien du ménage. Les organisateurs du Salon croient, dur comme fer, à l'interdépendance du progrès technique, du confort et du bonheur collectif. Ils font de l'évènement une plateforme pour l'innovation, en organisant chaque année des concours d'architecture, d'ingénierie, mais aussi de la meilleure « fée du logis ».

Comme de nombreux témoignages d'époque le soulignent, la plupart des objets sont trop coûteux pour les classes moyennes et populaires. Le SAM est le véhicule de représentations idéologiques autour de la consommation, plutôt que d'une réelle diffusion des appareils. L'expression « arts ménagers » existe peu avant sa popularisation par Breton lui-même. Dans les années 1920 et 1930, elle devient le nom d'un mouvement pour la conception et l'enseignement des tâches domestiques rationalisées, inspiré des écrits américains de Frédérick Taylor (taylorisme). Paulette Bernège, la célèbre représentante française du mouvement, figure également dans le comité du SAM et de la revue créée par le Salon, *L'Art Ménager*.

Les chiffres de visites du SAM, qui sont déjà importants pendant les années 1920-1930, explosent après la Deuxième Guerre mondiale (1,4 million en 1953). Après une période d'austérité et de privation, le salon présente « tous les signes d'un retour à l'abondance » à partir de 1949 (Leymonerie, 2006 : 44). On y retrouve la volonté de promouvoir l'innovation (la première maison « toute en plastique » y

est présentée en 1956), mais aussi celle de guider la formation du goût collectif et de concevoir le monde matériel commun, des objets aux logements, reconstruits après la guerre. À partir des années 1950, le Salon devient, en plus d'un lieu d'exposition, un lieu de consommation : on s'y rend pour acheter, comptant ou à crédit, les appareils exposés. Les stands rivalisent d'enseignes et de décorations pour se démarquer et attirer la clientèle (Leymonerie, 2006 : 48-49). La décennie signe également le début d'un processus de standardisation des appareils ménagers, désinvestis de leur fonction somptuaire au profit d'une esthétique et d'une idéologie fonctionnalistes (Leymonerie, 2006 : 54-56). À partir des années 1960 (et de son déménagement à La Défense en 1961), le Salon (désormais « international ») des arts ménagers change progressivement de cible pour s'adresser aux professionnels. Pour les particuliers, il est maintenant concurrencé par les grands magasins, qui prennent le relais dans la promotion et la diffusion de l'appareillage du quotidien.

*Joséphine* Vodoz
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Bouillon Marie-Ève, Bula Sandrine, *et al.*, *Plateau volant, motolaveur, purée minute. Au Salon des arts ménagers, 1923-1983*, Paris, CNRS Éditions, 2022.
Rouaud Jacques, *60 ans d'arts ménagers*, 2 vol., Paris, Syros Alternatives, 1989-1993.

## Fétichisme de la marchandise

Le fétichisme de la marchandise est un phénomène social décrit par Karl Marx et notamment théorisé dans le premier livre du *Capital. Critique de l'économie politique*. Après avoir établi une théorie de la valeur, où sont distinguées les valeurs d'usage (nature et utilité de l'objet) et d'échange (valeur relative à d'autres marchandises, sur le marché), Marx étudie ce qu'il appelle « le caractère fétiche de la marchandise et son secret » ([1867] 2014 : 81). Il décrit dans cette section du livre le processus de naturalisation de la valeur d'échange qui a lieu dans les sociétés marchandes :

> Ce qu'il y a de mystérieux dans la forme-marchandise consiste donc simplement en ceci qu'elle renvoie aux hommes l'image des caractères sociaux de leur propre travail comme des caractères objectifs des produits du travail eux-mêmes, comme des qualités sociales que ces choses posséderaient par nature. (82)

Or, souligne Marx, bien que ce soient des objets chers, « aucun chimiste n'a encore jamais trouvé de valeur d'échange dans une perle ou un diamant » (95). Cette naturalisation des marchandises tend à oblitérer la réelle mesure de leur valeur, la quantité de travail requise pour leur production. Ainsi, les marchandises « s'accaparent » la valeur produite par le travail humain aux yeux des acteurs sociaux qui les dotent d'une valeur autonome, voire d'une sorte d'existence indépendante, similaire à celle des Dieux (83) : création de l'esprit humain, les marchandises gagnent en autonomie et en autorité symbolique au point de dominer leur créateur.

Le fétichisme est une notion fondamentale de la philosophie marxiste. Il est un point de départ de ce que Georg Lukács appellera « réification » dans *Histoire et conscience de classe* ([1923] 1974). La notion fait également système avec celles d'aliénation et d'idéologie. En effet, pour Marx, le fétichisme de la marchandise est une mécanique d'illusion, un « secret », qu'il s'agit de dévoiler pour exposer les travers de la société et de la domination bourgeoise.

À l'origine, le concept de fétichisme de la marchandise est construit pour penser la production capitaliste. Mais on voit qu'il permet également de penser les mécanismes de construction de la valeur qui se jouent dans la consommation. Walter Benjamin parlera de « fantasmagorie » pour décrire notamment la façon dont les marchandises sont mises en scène, dans différents dispositifs de la modernité (passages marchands, expositions, etc.), de façon à occulter, cette fois, leur valeur d'échange (1989). La marchandise y apparaît comme spectacle et non plus comme objet économique ; en ce sens la fantasmagorie est une ultime étape du fétichisme bourgeois, masquant à la fois les valeurs d'usage et d'échange. Cette idée sous-tend également la réflexion de Baudrillard dans *La Société de consommation*, notamment lorsqu'il décrit l'univers des marchandises comme un système

de signes relayant une idéologie du bien-être et de l'abondance : « Dans la pratique quotidienne, les bienfaits de la consommation ne sont pas vécus comme résultant d'un travail ou d'un processus de production, ils sont vécus comme *miracle*. » ([1970] 2009, 27-28) Depuis le XIX^e^ siècle, la notion marxiste de fétichisme nourrit la réflexion sur la marchandise et sur la complexité de ses modes d'existence dans les sociétés capitalistes.

*Joséphine* VODOZ
*Université de Lausanne*

### POUR ALLER PLUS LOIN…

BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation* [1970], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2009.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e^ siècle. Le Livre des passages* [1982], trad. J. Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

LUKÁCS Georg, *Histoire et conscience de classe* [1923], Paris, Éditions de Minuit, 1974.

MARX Karl, *Le Capital. Critique de l'économie politique* [1867], Livre I, Paris, PUF, « Quadrige », 2014.

# Consommation et désirs : sciences sociales et littérature

*Claire* Pignol
*Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*
*Anne* de Rugy
*Université Paris-Est Créteil*

L'élaboration, dans l'intimité de chaque agent, du désir des objets s'effectue dans l'épreuve qu'est l'expérience du manque, dans le souvenir des objets qui ont entouré l'apprentissage de la vie, dans l'imitation des pratiques d'autrui, dans l'invention enfin, solitaire ou collective, d'un monde dont la durée peut excéder celle de la vie de chacun. Les sciences sociales que sont l'économie et la sociologie, comme les œuvres romanesques, questionnent le désir de richesses, la jouissance qu'on en espère et la frustration d'en manquer. Elles mettent la consommation au cœur de leurs représentations, théoriques ou narratives, générales ou singulières. Finalité de la production pour l'économiste, pratique de différenciation sociale pour le sociologue, la consommation peut être sommairement définie comme ce qui procure de la satisfaction en répondant à un besoin ou à un désir. Les ressorts de cette satisfaction, laissés à la libre appréciation des agents selon des goûts pris comme une donnée dans la pensée économique standard, expliqués par la construction sociale et les déterminismes d'appartenance collective dans les représentations sociologiques, sont peu explorés du point de vue d'un agent singulier qui s'interrogerait sur ses désirs. La littérature invite à explorer la satisfaction attendue de la consommation, les manques comblés ou inassouvis, les différentes mani-

festations du désir de biens. Comme les théories économiques et sociologiques, la littérature interroge la nature du désir de consommer : pourquoi la consommation est-elle individuellement et socialement si désirable ? Alors que les approches des sciences sociales nécessitent la construction de catégories univoques et d'explications mutuellement excluantes, la richesse des récits littéraires est de pouvoir figurer, par la description de situations et de personnages, des représentations alternatives et ainsi d'illustrer et de questionner divers fondements de la consommation : une logique utilitaire, une logique statutaire, une logique éthique et esthétique.

## Du manque du nécessaire au désir du superflu

### *Le manque comme ressort premier*

Le désir de consommer peut d'abord se comprendre comme l'effet d'un manque premier : celui de la nourriture et des biens nécessaires à l'entretien de la vie. François Quesnay, représentant majeur de la physiocratie, décrit dans l'article « Fermiers » ([1756] 2005) de l'*Encyclopédie* la condition matérielle des paysans en France, et dit l'insuffisance de la production des biens de subsistance. La petite culture, pauvre, qui nourrit difficilement ceux qui s'y livrent, se borne à produire de quoi subsister sans faire apparaître de surplus et est vouée à une misère croissante et à la désertification des campagnes.

Adam Smith, premier représentant de l'économie classique, expose l'anthropologie fondatrice du développement économique des sociétés à travers une histoire conjecturale, selon laquelle toute société humaine vit un premier stade de développement, celui de la chasse et du ramassage, marqué par la pénurie. La condition humaine y est précaire et se perpétue dans une extrême indigence. L'humanité commence par une insuffisance des ressources nécessaires à la survie et cette insuffisance pre-

mière rend hautement désirable le développement économique. On trouve trace de cette anthropologie dans l'introduction qui ouvre son œuvre économique majeure, la *Richesse des Nations*. Smith y fait apparaître le contraste entre les sociétés « sauvages » et les sociétés « civilisées ou en progrès » : les premières vivent un état de pauvreté qui les réduit « à la nécessité tantôt de détruire elles-mêmes leurs enfants, leurs vieillards et leurs malades, tantôt de les abandonner aux horreurs de la faim ou à la dent des bêtes féroces » ; à l'inverse, les nations « civilisées et en progrès » pourvoient « tout le monde […] avec abondance, et l'ouvrier jouit de richesses qu'aucun sauvage pourrait jamais se procurer » ([1776] 1991 : 66). Le désir de chacun d'améliorer son sort, d'abord énoncé comme une nécessité dont l'origine est l'absence des subsistances, se perpétue dans les stades suivants de développement où l'homme désire jouir de biens nouveaux. Le manque qui caractérise le premier stade fournit l'impulsion originelle du développement économique et constitue son modèle fondamental des motivations humaines.

L'*Essai sur le Principe de population* de l'économiste Malthus reprend cette vision en la documentant au travers des récits des historiens des civilisations anciennes et des explorateurs européens depuis le XVI^e^ siècle. On sait que, pour Malthus, l'obstacle aux « progrès des hommes et à l'accroissement de leur bonheur » ([1798] 1992 : 67) est dans le manque de nourriture. Malthus ne se borne pas à rapporter les conditions précaires de vie, par exemple, des peuples indigènes d'Amérique, d'Afrique ou d'Océanie. Il exalte le désir d'adoucir les conditions matérielles de la vie au-delà du nécessaire : « le bonheur des hommes serait altéré dans sa source, si l'espérance d'un bon repas, d'une bonne habitation, d'un bon feu, ne suffisait plus pour répandre, sur les travaux et sur les privations, le contentement et la gaieté » (202).

La littérature fait apparaître ce motif premier du désir des biens qui évitent la faim et le froid et montre, dans la destinée de personnages comme dans la description de leurs conditions de vie, le désir d'émancipation de la nécessité et d'extraction

de conditions d'existence précaires [→ Objets de nécessité et précarités matérielles dans la littérature : l'exemple des littératures ouvrières de la première moitié du XX^e siècle]. Le personnage de Germinie Lacerteux, dans le roman des frères Goncourt, évoque une enfance marquée par la misère, où « il n'y avait pas tant de pain à la maison », où « on ne mangeait pas tous les jours du lard », où « on avait plus souvent faim qu'autre chose » ([1865] 1990 : 61-62). Derrière la pauvreté, la mort toujours menace. La Fantine des *Misérables* vend ses cheveux pour envoyer à sa fille une jupe de laine. Le mouvement maternel et le bonheur qu'elle éprouve à penser que son enfant n'a plus froid parce qu'elle a su « l'habille[r] de [s]es cheveux » (Hugo, [1862] 1972 : 188) exprime le désir d'épargner à sa fille la souffrance d'une nature hostile. Le bonheur est d'abord la fuite d'un malheur.

Le roman d'Elsa Triolet, *Roses à crédit*, et la trajectoire de son héroïne, Martine, figurent d'une manière presque idéal-typique ce désir obstiné d'échapper à des conditions de vie précaires et misérables. Dans la cabane à l'orée de la forêt où Martine est élevée avec ses frères et sœurs, la misère matérielle se mêle à la misère morale : l'absence de confort et la négligence maternelle fondent le désir d'échappée. La saleté, la présence des rats, la rareté de la nourriture inspirent à l'enfant du dégoût jusqu'à risquer de « tourner de l'œil » ([1959] 1972 : 14). « Ça pue ! » sont les premiers mots de Martine que les adultes s'amusent à lui faire répéter, frappés par la justesse de cette première exclamation enfantine. Par contraste, le « confort moderne » de la maison de son amie de classe Cécile exerce sur Martine une puissante fascination. Lorsqu'elle y entre pour la première fois, elle en perd la parole « toute la journée » : « aucun palais des Mille et Une Nuits n'a jamais bouleversé ainsi un être humain, tous les parfums de l'Arabie n'auraient jamais, à personne, pu donner le plaisir intense qu'avait ressenti Martine dans la petite maison imbibée des odeurs de shampoings, lotions, eaux de Cologne » (37). Le premier bain dans une baignoire lui procure une émotion « qui avait quelque chose de sacré », « comme si elle allait

y être baptisée» (37). Accueillie chez Cécile puis jeune mariée esthéticienne à Paris, Martine conduit sa vie pour échapper à cette peinture de la misère originelle et accéder aux «fonts baptismaux du confort moderne» (36). Elle cherche dans son travail, comme dans l'aménagement de son petit appartement, le beau, le parfait, le propre, l'impeccable, «le neuf, poli, verni, net, lisse, satiné» (97) : de cette beauté, de cette perfection, «elle en éprouvait comme du bonheur» (79). Le désir de s'extraire du manque originel de son enfance lui fait prendre en détestation, à l'inverse, la vieille ferme familiale où son mari Daniel aimerait s'établir pour y cultiver des roses : «l'absence d'une salle de bains à la ferme décidait de leur vie commune» (186).

*La variété des besoins et des biens utiles et agréables à la vie*

Entre le désir de se prémunir de la faim et du froid, et celui de déguster des mets savoureux, de se vêtir avec élégance, de décorer son habitation, il n'y a pas pour la pensée économique du XIX^e^ siècle de différence de nature mais seulement de degré.

Adam Smith déjà l'énonce qui, après avoir concédé que les besoins de nourriture, de vêtement et de logement sont bornés, ajoute qu' :

> on ne saurait mettre de bornes déterminées au désir des commodités et ornements qu'on peut rassembler dans ses bâtiments, sa parure, ses équipages et son mobilier […]. Quand on a donné aux besoins limités ce qu'ils exigent, tout le surplus est consacré à ces besoins du superflu, qui ne peuvent jamais être remplis et qui semblent n'avoir aucun terme. ([1776] 1991 : 243)

David Ricardo, dans les *Principes de l'économie politique et de l'impôt*, reprend à son compte la conception smithienne du désir de richesse. Une fois la demande de blé, de chaussures et de manteaux satisfaite, on désirera boire du vin, améliorer son mobilier, embellir son domaine, agrandir sa demeure. Si la demande d'un bien est bornée, «on ne peut en dire autant de toutes les marchandises produites par la nature ou l'habileté humaine»

([1817] 1992 : 305). Dans la pensée économique classique, le désir des jouissances que procure la richesse est inné dans l'homme et sans limite, il ne faut qu'en avoir les moyens.

Les économistes classiques ne disconviennent pas qu'existent des différences entre biens nécessaires, agréables et superflus. Mais leur discours sur la richesse ne distingue pas les consommations et les comprend toutes comme le moyen de résoudre un manque dont la nature ne varie pas. Semblablement, Karl Marx, dans les premières pages du *Capital*, considère d'un même mouvement toute « chose qui par ses propriétés satisfait des besoins humains de n'importe quelle espèce. Que ces besoins aient pour origine l'estomac ou la fantaisie, leur nature ne change rien à l'affaire » ([1867] 1965 : 561). La volonté de rejeter hors de l'économie un discours qui distinguerait besoins et désirs se repère encore dans la pensée économique marginaliste de Léon Walras lorsqu'il définit, dans les *Éléments d'économie politique pure*, l'utilité des biens qui composent la richesse sociale. Les choses sont utiles

> dès qu'elles peuvent servir à un usage quelconque, dès qu'elles répondent à un besoin quelconque et en permettent la satisfaction. Ainsi, il n'y a pas à s'occuper ici des nuances par lesquelles on classe, dans le langage de la conversation courante, l'utile à côté de l'agréable entre le nécessaire et le superflu. ([1926] 1988 : 45-46)

La recherche de la vie agréable et du confort est projection d'une amélioration infinie de sa condition et apprentissage de l'usage des mille artifices qui adoucissent et embellissent la vie. Les romans du XIX^e^ et du XX^e^ siècle français disent le bonheur de la jouissance des richesses. Emma Bovary charme son mari par « quantité de délicatesses : […] tantôt une manière nouvelle de façonner pour les bougies des bobèches de papier, un volant qu'elle changeait à sa robe, ou le nom extraordinaire d'un mets bien simple, et que la bonne avait manqué, mais que Charles, jusqu'au bout, avalait avec plaisir » (Flaubert, [1856] 2001 : 114-115). Breloques, vases, nécessaire d'ivoire, le goût des objets se transmet d'Emma à Charles : « moins Charles compre-

nait ces élégances, plus il en subissait la séduction. Elles ajoutaient quelque chose au plaisir de ses sens et à la douceur de son foyer. C'était comme une poussière d'or qui sablait tout du long le petit sentier de sa vie» (115).

L'héroïne de *Roses à crédit* ne rêve pas seulement de manger à sa faim, de la chaleur d'une maison, d'un lit plutôt que d'une paillasse. Pour sortir de la «forêt obscure», elle travaille aussi «comme une damnée» «pour avoir des fauteuils en rotin, des choses propres et qui brillent, un matelas à ressorts» (276). Devant son époux Daniel qui lui reproche son goût des objets et la compare aux ouvriers qui, après avoir lutté pour disposer de temps libre, «se crèvent pour avoir une moto ou une machine à laver» (232), elle songe que seul un «fils à papa» peut penser ainsi, quelqu'un «qui n'a jamais vécu dans une cabane de planches, couché sans draps et mangé avec les rats…» (232). La «salle à manger cosy» pour laquelle elle s'endette participe tout autant que la nourriture en quantité suffisante de son émancipation. Le manque d'un objet qui apporte du confort peut survenir à tout moment, il y a mille délices à boire et à manger quand Martine reçoit dans son petit appartement, mais tout à coup «la glace manquait» pour tenir le dessert au frais : «un frigidaire est nécessaire si on veut bien recevoir» (181). Au moment de s'endormir, les rats de la cabane sont éloignés depuis longtemps, et pourtant : «il en fallait encore, des choses, dans cet appartement !» L'ensemble des choses adéquates, astucieusement pensées pour améliorer le confort et qui embellissent le quotidien, ne connaît pas de limites. Dans le mouvement qui extrait Martine de sa condition misérable, il n'est pas de différence de nature entre les nombreux objets de consommation, tous susceptibles d'apporter de la satisfaction, de représenter cette échappée et d'apparaître comme impérieusement nécessaires à une vie douce.

La littérature ne cesse de figurer cette vision utilitaire de la consommation : le désir en se portant sur des biens révèle leur utilité – selon une conception large de l'utilité – sans jugement moral ni interrogation sur la nature de ces biens. Mais

elle interroge aussi cette représentation : il arrive que les jeux sociaux semblent surpasser la recherche d'utilité dans le goût des choses, leur usage et le désir de les acquérir.

## Les formes contraintes du désir

### *Consommation statutaire plutôt qu'utilitaire*

À cette représentation économique émancipatrice de la consommation fondée sur l'utilité s'oppose une conception moins heureuse et plus contrainte du désir, enserré dans un jeu d'obligations et de conditionnements sociaux, portée par les économistes hétérodoxes et les sociologues. Lorsque l'idéal de l'émancipation par l'amélioration des conditions de vie détermine les formes de vie et les rapports sociaux, la dimension utilitaire de la consommation devient secondaire. La force de la littérature est d'exprimer ces deux représentations antagonistes dans les descriptions romanesques, d'éviter la nécessité de choisir l'une ou l'autre qu'implique la construction de catégories en sciences sociales, de donner à voir, en définitive, les ambivalences de la consommation.

Thorstein Veblen, parmi les premiers, dans son ouvrage *Théorie de la classe de loisir*, dévoile le caractère imposé de la consommation notamment dans sa dimension ostentatoire. À partir d'une analyse de la consommation propre aux élites de la fin du XIX^e^ siècle aux États-Unis, il montre son importance honorifique, les fastes auxquels elle donne lieu (fêtes somptueuses, vêtements d'apparat, intérieurs spacieux et luxueusement aménagés) et les effets de distinction qui prennent le pas sur l'utilité. Cette « loi du gaspillage ostentatoire » confère « aux marchandises consommables une utilité secondaire » pour valoriser la « preuve de la capacité de paiement relative » ([1899] 1970 : 101). Ce ne sont pas les calculs individuels minutieux des plaisirs et des peines, ni la recherche de biens utiles, qui

conduisent à ces gaspillages mais l'imposition sociale d'une forme obligatoire de consommation. La dépense superflue, signe de la puissance pécuniaire des individus, informe de leur statut social. Les classes supérieures fixent une norme d'honorabilité et de dignité pour la société tout entière suscitant à la fois un désir mimétique mû par la rivalité et une logique de distinction qui fondent le désir de consommer : « toute classe est mue par l'envie et rivalise avec la classe qui lui est immédiatement supérieure dans l'échelle sociale » (69). Cette logique statutaire du désir s'oppose à la logique économique utilitaire : le coûteux, preuve à la fois d'aisance pécuniaire et de distinction du goût, est recherché pour lui-même, quand les biens peuvent apparaître comme fonctionnellement inadaptés à leur usage apparent – le vêtement somptueux nuit aux déplacements aisés. L'ostentation, ressort de la consommation dès lors que la survie matérielle n'est plus en jeu, s'impose comme une contrainte qui entre en contradiction avec la représentation d'une recherche libre de biens utiles, commodes et agréables à la vie. L'utilité vaut pour la consommation à l'état de nécessité, l'ostentation, la rivalité et la distinction organisent le désir au-delà. Cette logique sociale du désir est reprise par les sociologues de la consommation de Halbwachs à Bourdieu [→ *Pierre Bourdieu,* La Distinction]. Pour l'économiste institutionnaliste Galbraith (1961), analyste de la société « de l'opulence », la consommation dans les sociétés industrielles a dépassé depuis longtemps le seuil qui libère de la nécessité matérielle et l'individu contemporain se trouve pris dans un jeu d'obligation ou de persuasion clandestine, selon l'expression de Vance Packard (1958), jeu imposé par les firmes en défense de leur propre intérêt. Émancipé de la nécessité, le consommateur n'en est pas moins manipulé et conditionné dans ses comportements par les structures économiques. Ses préférences comme son désir sont fabriquées par les grandes entreprises et les publicitaires afin d'écouler la production. Les entreprises produisent la demande autant que les biens, la représentation de l'abondance autant que les moyens de l'atteindre.

À maints égards la littérature montre combien le vêtement, la maison et d'une manière générale les biens du quotidien sont autant d'indications de la position sociale et du statut. Aux noces de Charles Bovary et d'Emma, les hommes :

> suivant leur position sociale différente, […] avaient des habits, des redingotes, des vestes, des habits-vestes : – bons habits entourés de toute la considération d'une famille et qui ne sortaient de l'armoire que pour les solennités […] quelques-uns encore (mais ceux-là, bien sûr, devaient dîner au bas bout de la table) portaient des blouses de cérémonie. (75)

Le vêtement n'est pas d'abord ce qui protège du froid, dissimule la nudité ou embellit la silhouette ; il indique la place de chacun dans le banquet et dans la vie sociale. À partir du XIX^e^ siècle, les romans fourmillent d'exemples de ces analogies entre statut social et goût du consommateur, de la casquette à la « laideur muette » du jeune Bovary (48) au piano des intérieurs bourgeois de *Pot-Bouille* analysés dans la sociologie de la littérature de David Ledent (2012 : 124). Le rapprochement avec les représentations sociologiques est aisé : les statuts sociaux, la construction sociale des préférences ou la mise en évidence de « styles de vie » déterminent le désir et l'usage des objets.

### *Désarrois du désir, dépossession de soi*

Cette logique sociale est funeste : l'utilité devenue secondaire, le désir de richesse ne connaît plus de limite, ne procure plus de satisfaction et mène à la ruine et au désespoir ceux qu'il anime. L'abondance espérée conduit à des sentiments de manque et de frustration perpétuelle devant l'infinité du désir et des biens exposés, plutôt qu'à l'apaisement espéré dans l'abondance et la satisfaction des besoins vitaux. Mieux que la sociologie, la littérature représente, dans le destin de personnages dévorés par leurs désirs, tourbillons, chutes et dédales du consommateur dépossédé de lui-même. Ainsi, la relation d'Emma Bovary avec le marchand d'étoffe M. Lheureux fait apparaître l'habileté du

marchand, le piège qu'il lui tend et dans lequel l'entraînent l'ennui de la médiocrité domestique d'abord, la passion pour Rodolphe et leur projet avorté de fuite, la liaison avec Léon enfin. Emma, à son arrivée à Yonville, décline d'abord les offres de Lheureux pour ensuite céder à celui qui, « fort complaisant, […] jamais ne réclamait d'argent ». Elle « s'abandonn[e] à cette facilité de satisfaire tous ses caprices » (263) et devient prisonnière dès lors qu'elle n'est plus en mesure de juger superflues ses dépenses parce que, ayant acheté à crédit des cadeaux pour son amant, elle ne peut plus répondre à un Lheureux exigeant d'être payé qu'il peut bien reprendre sa marchandise.

Tragique aussi est le destin de Martine-perdue-dans-les bois qui « convoitait follement un cosy-corner » (190), « trimait comme une bête pour un manteau de fourrure » et vivait dans « un monde de soucis, de nuits blanches pour se payer des choses, des objets… » (201). Le frigidaire apparu dans la cuisine en plein hiver a beau paraître « beau, encombrant et utile », il a nécessité de mettre au clou une chaîne en or : « quand je bois froid maintenant, ça me glace ! » (188) reproche Daniel à Martine [➔ *Mont-de-Piété*]. Leur appartement, « tel que l'avait rêvé Martine » – « vous l'avez vu sur les pages satinées des magazines : aéré, clair, coloré, lisse » (172) –, est source de discorde. S'il répond à la représentation qu'a Martine du beau, du propre et du digne, il devient étranger à Daniel qui s'éloigne de sa femme à mesure que celle-ci « s'encombre d'objets inutiles » et désire acquérir, méthodiquement mais sans frein, « des choses, des affaires, des objets… On dirait une drogue ! » (187) Le travail acharné de Martine, les congés passés à travailler à l'Institut de beauté pour doubler son salaire et honorer les échéances, sa passion pour les objets et les dettes qui en résultent, éloignent les époux l'un de l'autre : « quelque chose lui avait échappé, quelque chose s'était infiltré sans qu'elle s'en aperçût, quelque chose qu'elle avait laissé s'introduire par manque de vigilance… » (260) Quand Daniel demande le divorce, elle proteste : « le crédit m'a eue…. Tes roses, elles étaient à crédit, tu me les as

reprises, salaud ! Comme la machine à laver… » (271) Martine, dépossédée de ses biens comme de son amour, mourra dans la cabane. Le désir obstiné d'objets, aux limites sans cesse repoussées, l'a conduite à sa perte.

Le désir d'objets n'est pas seulement la recherche d'une amélioration du confort matériel et d'une vie plus douce mais aussi, et malgré soi, l'entrée dans un monde de signes qui se répondent mutuellement pour signifier le confort, l'abondance, l'aisance, le bonheur. À cet égard, le récit de Georges Perec *Les Choses* peut être lu comme une illustration – évidemment indirecte puisqu'elle la précède – voire une intuition ultérieurement formalisée des théories développées ensuite par Jean Baudrillard. Comme le théorise Jean Baudrillard dans *La Société de consommation*, la consommation ne se définit plus comme l'usage pratique et fonctionnel des objets, ni même comme un symbole de prestige individuel ou collectif, mais devient « système de communication et d'échange, comme codes de signes, continuellement émis, reçus et réinventés » et « langage » ([1970] 2009 : 134). Les personnages de Perec désirent des objets moins pour leur utilité immédiate que pour les images auxquelles ils sont associés : « ils avaient besoin, sans doute, que leur liberté, leur intelligence, leur gaîté, leur jeunesse soient, en tout temps, en tous lieux, convenablement signifiés » ([1965] 1981 : 39). La signification est donnée tant par leur milieu – « Ils avaient leur vocabulaire, leurs signes, leurs dadas » (37) – que par les magazines – « *L'Express* leur donnait tous les signes de confort » (41). Le système de signes qui se répondent a supplanté l'usage et la fonction : « d'une certaine manière, ils aimaient tout ce qui niait la cuisine et exaltait l'apparat » (51). Au fil du temps, le désir de richesses devenu obsessionnel occupe la totalité du temps et des conversations du couple et de leurs amis. C'est aussi que « l'argent, une telle remarque est finalement banale, suscitait des besoins nouveaux » (34). Submergé « par l'ampleur de leurs besoins, par la richesse étalée, par l'abondance offerte » (36), le couple souffre de ne pouvoir

satisfaire des désirs vécus comme oppressants : « dans le monde qui était le leur, il était presque de règle de désirer toujours plus qu'on ne pouvait acquérir » (44). On retrouve très exactement la thèse de Jean Baudrillard : les besoins se multiplient artificiellement et la consommation n'est que dévoration et dépossession. Finalement, écrit Perec : « ils succombaient aux signes ; ils aimaient la richesse avant d'aimer la vie » (23). La recherche gourmande d'une vie heureuse glisse au fil du récit pour devenir déception, malaise, frustration. Se dessine, après les grandes espérances, l'impossibilité du bonheur espéré : « de nos jours et sous nos climats, de plus en plus de gens ne sont ni riches ni pauvres : ils rêvent de richesse et pourraient s'enrichir. C'est ici que leurs malheurs commencent » (62). La société d'abondance ne tient pas ses promesses : « la vie moderne était leur propre malheur alors qu'elle effaçait le malheur des autres » (64-65).

## Plaisirs imaginaires, plaisirs réels

Si la consommation, quoique imposée et manipulée, demeure socialement et individuellement désirable, c'est sans doute parce qu'elle met en scène le désirable, s'adresse à un auditoire imaginaire et figure la représentation du digne, du beau, du juste et du bien. Elle ne se limite pas à l'expression d'un besoin et à l'aspiration à améliorer le confort de l'existence matérielle mais participe aussi d'une esthétisation de la vie, d'une valorisation du plaisir et des émotions qui mêle vie matérielle à rêverie [→ « Une névrose nouvelle » : le consumérisme dans la littérature française (XIXe-XXIe siècle)]

### *Les objets durables, témoignage des vies passées*

Une dimension de cette rêverie concerne l'inscription du rapport aux objets dans le temps quand la durabilité des objets

et le goût des objets anciens situent le consommateur dans une humanité qui dépasse sa propre génération.

Hannah Arendt, dans *Condition de l'homme moderne*, distingue l'*homo faber* de l'*animal laborans* par la durabilité des objets qu'il crée. Même s'ils s'usent, ces objets n'ont pas pour destin la destruction. La durabilité leur donne une relative indépendance par rapport aux hommes qui les ont produits et qui s'en servent. Ils résistent, « au moins quelque temps, à la voracité de leurs auteurs et usagers vivants » ([1958] 1983 : 188) et ont pour fonction de stabiliser la vie humaine. La durée de vie des biens durables, souligne Arnaud Berthoud dans *Une philosophie de la consommation*,

> se mêle à la nôtre en nous précédant et en nous accompagnant. C'est en cela que l'ensemble de ces choses constitue un monde pour nous ou un monde qui nous est donné comme nous est donnée la présence d'une œuvre d'art au-delà du fait de sa production et de son existence de produit. (2005 : 54)

Comme les œuvres d'art, les objets du monde matériel ont une permanence en dehors même de leur matérialité, ajoute Arendt, car leur venue au monde a été précédée d'une « image mentale » qui survivra à leur destruction (229).

Le narrateur du *Côté de chez Swann* évoque le goût de sa grand-mère pour les belles choses et le rôle qu'y joue un plaisir qui excède

> les satisfactions du bien-être et de la vanité : même quand elle avait à faire à quelqu'un un cadeau dit utile, quand elle avait à donner un fauteuil, des couverts, une canne, elle les cherchait « anciens », comme si une longue désuétude ayant effacé leur caractère d'utilité, ils paraissaient plutôt disposés pour nous raconter la vie des hommes d'autrefois que pour servir aux besoins de la nôtre. (Proust, [1913] 1987, I : 39)

Le « vieux buffet » du poème de Rimbaud, « fouillis de vieilles vieilleries », de linges d'enfants et de femmes, sait lui aussi « bien des histoires » qu'il voudrait nous conter avec « cet air si bon des vieilles gens » ([1895] 1992 : 67).

Traces des vies passées, les objets sont l'occasion de rêveries sur sa vie propre et celle d'autrui. Emma Bovary jeune mariée regarde son bouquet de mariée et « se demand[e], en rêvant, ce qu'on en ferait, si par hasard elle venait à mourir » (82). Ou bien, après le bal à la Vaubyessard, elle regarde le porte-cigares « tout bordé de soie verte et blasonné à son milieu comme la portière d'un carrosse » que Charles a ramassé, l'imagine cadeau d'une femme amoureuse : « un souffle d'amour avait passé parmi les mailles du canevas ; chaque coup d'aiguille avait fixé là une espérance ou un souvenir ; et tous ces fils de soie entrelacés n'étaient que la continuité de la même passion silencieuse » (110). Charles, devenu veuf, ne consentira jamais à laisser vendre le moindre des meubles qui avaient appartenu à Emma. À son tour, « pour lui plaire, comme si elle vivait encore, il adopta ses prédilections, ses idées. Il s'acheta des bottes vernies, il prit l'usage des cravates blanches. Il mettait du cosmétique à ses moustaches, il souscrivit comme elle des billets à ordre. Elle le corrompait par-delà le tombeau » (438).

### *La rêverie ou l'expérimentation positive du manque*

La représentation classique des économistes fait de la consommation une réponse au manque. L'approche sociologique fait de la frustration la conséquence des structures sociales et des mécanismes de différenciation et d'imitation. Au-delà de ces deux approches, l'originalité du travail de Colin Campbell, dans *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* (1987), est de considérer que la puissance de la consommation ne réside pas tant dans la satisfaction d'un besoin, naturel ou social, que dans la connotation positive du manque, dans l'attente et la rêverie abondamment représentées dans les récits littéraires.

Pour Campbell, le désir d'objets tel qu'il se manifeste dans les sociétés modernes répond à une éthique romantique au cœur de l'esprit du consumérisme. Cette éthique s'inscrit dans une

transformation de la société et des subjectivités qui associe raison et sentiments dans la représentation d'une vie accomplie. La raison, recherche rationnelle du confort par l'usage des biens utiles, ne suffit pas à rendre compte du désir de consommer. Il faut ajouter le développement d'une sentimentalité qui se manifeste, par ailleurs, dans la valorisation du sentiment amoureux et l'institutionnalisation de la norme du mariage d'amour. La valorisation des émotions dans l'expression de soi, conforme à la représentation moderne du sujet accompli, se traduit dans la consommation qui apparaît tout à la fois source de plaisir, de mise en scène de soi et de la vie désirable, d'expression du beau et du bien. Les expériences imaginaires sont valorisées pour elles-mêmes ; la rêverie, le manque et l'insatisfaction inhérents au désir de consommer prennent une connotation positive. Paradoxalement, selon Campbell, l'insatisfaction est elle-même source de jouissance. La consommation se définit alors comme une activité qui mêle les plaisirs d'imagination et ceux de la réalité et serait motivée « par le désir d'expérimenter des drames dont on a déjà joui en imagination » (Gauthier, 2014 : 65). Ainsi se rapproche-t-elle du désir amoureux où le manque et l'attente sont associés à une expérience positive, celle du sentiment amoureux.

Les récits littéraires explorent ce plaisir de rêverie du consommateur. La corrélation entre le goût des personnages de *La Recherche du temps perdu* et leur position dans l'espace social n'épuise pas la description de leurs consommations. Ils sont aussi mus par des rêves et des désirs, telle l'Albertine de *La Prisonnière* :

> Albertine avait pour toutes ces jolies choses un goût bien plus vif que la duchesse, parce que, comme tout obstacle apporté à une possession […], la pauvreté, plus généreuse que l'opulence, donne aux femmes, bien plus que la toilette qu'elles ne peuvent pas acheter, le désir de cette toilette qui en est la connaissance véritable, détaillée, approfondie. (Proust, [1923] 1988, III : 571-572)

L'impossibilité d'acquérir les choses suscite un manque créatif et imaginatif : « nous étions comme des étudiants connais-

sant tout d'avance des tableaux qu'ils sont avides d'aller voir à Dresde ou à Vienne » quand « les femmes riches, au milieu de la multitude de leurs chapeaux et de leurs robes, sont comme ces visiteurs à qui la promenade dans un musée, n'étant précédée d'aucun désir, donne seulement une sensation d'étourdissement, de fatigue et d'ennui » (572). Le manque n'est pas frustration mais pouvoir positif d'imagination. Le consommateur est un amateur d'art.

À nouveau, *Roses à crédit* offre quelques-unes de ces évocations heureuses des objets sur lesquels se fixe le désir, et associe consommation et rêverie amoureuse. « La vie quotidienne se parait pour Martine de la lutte pour un rêve : puisqu'elle avait épousé Daniel, elle s'était mise à croire à la réalisation de ses chimères » (149). Le rêve amoureux réalisé se poursuit dans la rêverie de l'aménagement adéquat de l'appartement parisien :

> [E]lle avait vu une chambre à coucher… Elle la voulait. Elle savait déjà dans tous les détails comment seraient les papiers, les rideaux, les bibelots… jusqu'aux cintres dans l'armoire, qu'elle voulait recouverts d'étoffe pour elle, en bois verni pour Daniel. (153)

Objets et être aimés se confondent dans une même espérance de bonheur : « Martine pensait à Daniel : elle allait dormir toutes les nuits dans ses bras, sur un merveilleux matelas à ressorts » (167). Sa passion pour Daniel comme pour les objets est impérieuse :

> [L]orsque Martine avait une idée en tête, et même lorsque cette idée était un rêve, elle n'en démordait pas, et une fois qu'elle s'était imaginé ce tailleur bleu avec des chaussures comme ci et comme ça, elle ne pouvait supporter la déchéance de ne pas les avoir exactement à l'échantillon de son rêve, en dévier lui semblait un compromis indigne, quelque chose comme si elle s'était contentée d'un laissé pour compte. (103-104)

La continuité entre l'attente patiente de la réalisation du rêve conjugal et le désir d'objets demeure jusque dans l'effondrement de sa vie, quand les créanciers saisissent les meubles et que Daniel demande le divorce. Privée de son amour, elle ne

trouve plus la force de reconstruire un monde d'objets qui accompagneront sa vie future. Une passion nourrissait l'autre, effondrements moral et matériel s'entremêlent pour n'offrir d'autre issue que la mort dans la cabane abandonnée de l'enfance.

Les rapports que les personnages des romans, leurs auteurs et leurs lecteurs entretiennent avec les objets qui peuplent le monde disent les ambivalences de la consommation et la multiplicité de ses dimensions – l'utile, le contraint, le rêvé – sans qu'aucune occulte ou domine les autres. Le désir de bonheur trouve dans la consommation, espérée ou vécue, les moyens de sa réalisation autant que l'occasion de frustrations irritées par la comparaison. En représentant les méandres de nos rapports aux objets, la littérature rend possible le partage des expériences intimes et singulières et donne à voir la complexité de nos rapports aux choses. La compréhension qu'elle offre de la complexité de notre rapport à la consommation est précieuse pour une société acculée à sortir d'une aspiration infinie à la croissance.

## Bibliographie


Flaubert Gustave, *Madame Bovary* [1856], éd. Thierry Laget, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001.

Goncourt Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux* [1865], éd. Nadine Satiat, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.

Hugo Victor, *Les Misérables* [1862], éd. Bernard Leuilliot, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1972.

Perec Georges, *Les Choses* [1965], éd. Jacques Leenhardt, Paris, Julliard, « 10/18 », 1981.

Proust Marcel, *Du côté de chez Swann* [1913], *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1987, vol. I.

– *La Prisonnière* [1923], *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, vol. III.

Rimbaud Arthur, *Poésies* [1895], *Œuvres complètes*, éd. Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992.

Triolet Elsa, *Roses à crédit* [1959], Paris, Gallimard, « Folio », 1972.

Zola Émile, *La Bête humaine* [1890], éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001.

## Argent / Prix

L'argent est appréhendé par les économistes, sous le nom de monnaie, comme un objet économique singulier : il est condition nécessaire à l'existence des sociétés marchandes, dans lesquelles la division sociale du travail s'organise autour de l'échange ; il est aussi paradoxalement un objet non économique car il n'est jamais désiré pour lui-même. Dépourvue de l'utilité intrinsèque qui motive la demande des biens ordinaires, la monnaie n'est désirée que pour remplir des fonctions sociales. Elle est instrument de mesure des valeurs des biens, moyen d'échange ou moyen de transférer une richesse dans le temps. Essentielle au fonctionnement des économies marchandes, elle opacifie la compréhension des mécanismes et des concepts économiques fondamentaux, à commencer par le concept de prix.

C'est pourquoi la majeure partie des théories économiques, d'Adam Smith à Kenneth Arrow, en incluant David Ricardo, une grande partie de Karl Marx et toute la pensée marginaliste, fondent leur représentation de l'économie sur une théorie de la valeur, c'est-à-dire une théorie des prix sans référence à la monnaie. Cela signifie que, pour le possesseur d'une marchandise, le prix importe non par la quantité de monnaie que la vente permet d'obtenir, mais par la quantité de richesse réelle à laquelle elle donne droit et dont on espère une jouissance. Pour celui qui désire une marchandise, ce qu'elle lui coûte se mesure moins en monnaie qu'en heures de travail ou en renoncement à d'autres biens. La monnaie n'est qu'un pur pouvoir d'achat sur les richesses réelles et sa possession ne vaut que si elle est transitoire ; on ne la demande que dans l'espoir de pouvoir s'en débarrasser, en échangeant des espèces certes sonnantes et trébuchantes mais inutiles, contre des biens utiles.

Ce traitement de la monnaie comme d'un objet finalement inessentiel, parce qu'elle ne saurait faire l'objet d'aucun désir rationnel, fait disparaître l'interrogation inquiète de la philosophie aristotélicienne sur une perversion du désir d'argent lorsqu'il se détache du désir de se procurer les biens nécessaires à la vie pour devenir désir sans limite. Aristote distingue dans les *Politiques* l'art naturel d'acquérir des richesses, qui permet de se procurer les biens utiles à la vie, dans lequel la monnaie intervient seulement comme intermédiaire des échanges, de la chrématistique, où la monnaie devient principe et fin de l'échange, et vise non à satisfaire des besoins mais à son pur et simple accroissement. Le désir d'argent, quantitatif et sans limite, menace alors le bonheur de ceux qui s'y livrent et la cohésion de la société à laquelle ils appartiennent. Cette perversion du désir d'argent fait l'objet depuis l'invention de l'économie politique d'une dénégation persistante : seuls des fous traitent l'argent comme une fin et non comme moyen et visent l'enrichissement non pour accéder à la valeur d'usage des richesses mais pour accumuler la valeur

d'échange. Pourtant, la pensée économique classique et marxiste comme les personnages qu'invente la littérature romanesque du XIXe siècle – on pense naturellement à Nucingen ou Gobseck chez Balzac, à Saccard chez Zola – témoignent de la permanence des pathologies de l'argent sous la forme du capitaliste et du spéculateur.

*Claire* Pignol
*Université Paris I Panthéon-Sorbonne*

### Pour aller plus loin...

Aglietta Michel, Orléan André, *La Monnaie. Entre violence et confiance*, Paris, Odile Jacob, 2002.

Berthoud Arnaud, « Monnaie et mesure chez Aristote », *L'Argent*, éd. Marcel Drach, Paris, La Découverte, 2004.

Cartelier Jean, *La Monnaie*, Paris, Flammarion, 1996.

## Mont-de-Piété

Le Mont-de-Piété est une institution publique qui propose des prêts sur gage : les personnes en difficulté financière peuvent y contracter un prêt d'argent contre le gage d'un ou de plusieurs objets. Dans la littérature du XIXe siècle, le Mont-de Piété apparaît souvent, car il offre un ressort dramatique essentiel : les passages qui l'évoquent peuvent être courts, mais ils signent souvent un point de bascule de l'intrigue. À cela deux raisons principales.

D'abord, il permet de mettre en scène des objets-symboles qui ont le potentiel de résumer une tension dramatique : le cadeau de noce d'Emma Bovary, le lit de Raphaël dans *La Peau de Chagrin*, ou encore la montre de la jeunesse fauchée qui a donné son surnom à l'institution (celle de Rastignac dans *Le Père Goriot* ou dans les *Jeunes France* de Théophile Gautier). L'exemple du trousseau de Cosette est certainement le plus parlant : les Thénardier, en manque d'argent, le portent au Mont-de-Piété de Paris. Victor Hugo poursuit : « dès que cette somme fut dépensée, les Thénardier s'accoutumèrent à ne plus voir dans la petite fille qu'un enfant qu'ils avaient chez eux par charité, et la traitèrent en conséquence. Comme elle n'avait plus de trousseau, on l'habilla des vieilles jupes et des vieilles chemises des petites Thénardier, c'est-à-dire de haillons. On la nourrit des restes de tout le monde, un peu mieux que le chien, et un peu plus mal que le chat » (1998 [1862], I : 230). La mise en gage du trousseau de l'enfant vient ici signifier un basculement dans la relation avec les Thénardier : elle symbolise une étape clé de la maltraitance de Cosette, dès lors qu'elle est détachée des objets qui faisait sa valeur (économique) à leurs yeux.

Ensuite, l'organisme peut incarner, dans un lieu-symbole cette fois, un problème central de nombre d'intrigues du roman social du XIXe siècle : le rapport à l'argent et à la dette, celui-ci prenant évidemment des formes variables en fonction des classes sociales concernées. Dans le cas des classes populaires, le passage au Mont-de-Piété signifie la chute dans la pauvreté : c'est le cas emblématique de Gervaise dans *L'Assommoir* de Zola, qui se défait semaine après semaine de toutes ses possessions : « tout le saint-frusquin y passait, le linge, les habits, jusqu'aux outils et aux meubles » ([1879] 1961 : 645), pour aller boire. Lorsque les visiteurs de l'institution sont issus des classes bourgeoises, ces épisodes représentent la gêne passagère ou terrible, et donc une déchéance sociale qui doit, tant que faire se peut, rester cachée. Ainsi Raphaël de Valentin, dans *La Peau de Chagrin*, demande-t-il à une jeune fille d'y aller à sa place pour ne pas effectuer lui-même cette démarche humiliante.

Au regard de ce que l'histoire sociale du Mont-de-Piété a mis au jour, les biens laissés par les personnages des romans ne correspondent pas à la variété des

objets déposés en gage par les utilisateurs réels de l'institution ; ils sont « folklorisés » en fonction d'une image stéréotypique de la pauvreté. En revanche, la littérature offre une bonne description des pratiques sociales liées à l'organisme, dont le contraste entre la banalisation de cette pratique chez les plus pauvres et la honte qu'elle suscite au contraire au sein de la bourgeoisie. Ceci est peut-être dû au fait qu'un certain nombre de ces auteurs ont eux-mêmes fréquenté l'institution ou enquêté sur elle (Zola a, pour *L'Assommoir*, observé le bureau du Mont-de-Piété situé rue Polonceau, dans le quartier de la Goutte-d'Or). C'est Balzac, qui a lui-même été un grand endetté, qui décrit peut-être le mieux le fonctionnement institutionnel du Mont-de-Piété et qui en dénonce, à juste titre, les vicissitudes, dans *Le Code des honnêtes gens*.

*Anaïs* Albert
*Université Paris- Cité*

### Pour aller plus loin…

Albert Anaïs, *La Vie à crédit. La consommation des classes populaires à Paris (années 1880-1920)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, « Histoire de la France aux XIXe et XXe siècles », 2021.

Danieri Cheryl L., *Credit where Credit is Due. The Mont-de-Piété of Paris, 1777-1851*, New York, Garland Publishing Inc., 1991.

Hugo Victor, *Les Misérables* [1862], Paris, Librairie Générale Française, 1998.

Zola Émile, *L'Assommoir* [1879], *Les Rougon-Macquart*, t. II, éd. Armand Lanoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.

# Tensions de (grande) surface

*Sophie-Valentine* Borloz
*Université de Lausanne*

« La vie. La vraie. » Le slogan Auchan, qui a tant inspiré Annie Ernaux, présente l'hypermarché comme le lieu d'une vie qui serait différente, plus authentique, que celle qui a cours à l'extérieur du territoire commercial. Le magasin constitue un espace à part, un environnement contrôlé édictant ses propres règles et donnant lieu à de nouvelles expériences, notamment sur le plan des interactions. Dans cette perspective, il peut se définir *a minima* comme une zone liminaire mettant en présence physique des êtres et des choses dans une relation commerciale. Si cette coprésence permet certes de répondre à des besoins – spontanés ou induits –, elle a également des répercussions ontologiques, influant sur les identités des parties impliquées, qui ne sortent pas indemnes de leur confrontation.

Ces perturbations identitaires résultent directement de l'impératif de vente qui préside à la démarche commerciale. Dans les années 1900, le publicitaire américain E. St. Elmo Lewis en résume les principes stratégiques sous la forme d'un modèle stimulus-réponse baptisé de l'acronyme AIDA (*attract Attention, maintain Interest, create Desire, get Action*) (Strong, 1925 : 349). Ce modèle, encore largement d'actualité, atteste du rôle limité dévolu à l'agentivité du consommateur, qui ne se manifeste que dans la dernière phase (l'acte d'achat) et sous l'impulsion des

étapes précédentes au cours desquelles il est réduit à un rôle passif. Lors de ces phases préalables, l'agentivité est transférée à la marchandise – ou plus précisément aux instances chargées de la mettre en valeur, puis de s'effacer derrière elle, en vertu d'un autre axiome marketing fameux : *« Let the product speak for itself »*.

Lieu privilégié de ces nouvelles logiques commerciales, le magasin constitue un espace chronotopique propice à la mise en question de la limite entre sujet et objet, mais aussi à sa mise en récit. Au-delà des morceaux de bravoure descriptive auxquels invite l'abondance matérielle, les textes littéraires convient à une réflexion conceptualisante sur la façon dont se renégocient les identités des entités impliquées dans la transaction en régime capitaliste. D'Émile Zola à Marie-Hélène Lafon, du monumental Bonheur des Dames à la modeste superette de quartier [→ *De la boutique à l'e-commerce*], il s'agit non plus uniquement de représenter comment *on fait les magasins*, mais bien *ce que nous font les magasins*.

## Des choses

Lieu commun du discours sur les objets au XIX^e^ siècle (Caraion, 2020a : 79-88), l'opposition entre unicité et reproductibilité ne pouvait manquer de sous-tendre les représentations de ce temple de la sérialité qu'est le magasin. Comment, en effet, faire naître le désir individuel pour le multiple ? Comment valoriser l'inverse de la rareté ? Selon les analyses devenues classiques de Walter Benjamin, la reproduction en série détruirait l'« aura » de la pièce unique, c'est-à-dire son authenticité, et plus encore son inscription dans un « *hic et nunc* » ([1939] 2000 : 273) dont elle préserve la mémoire. Les techniques modernes de reproduction, en rompant ce lien, parviendraient à ce non-sens qui consiste à « standardiser l'unique » ([1939] 2000 : 279). Cette vision romantique de l'œuvre d'art, largement dominante au XIX^e^ siècle, amène à considérer avec, au mieux, de la méfiance, au pire, du mépris, les

étalages des magasins et leurs alignements d'articles semblables qui cherchent à se donner le vernis de l'authentique. Empruntant les termes plus tardifs d'Adorno au sujet de « L'industrie culturelle », les observateurs sociaux de l'époque auraient pu qualifier l'atmosphère qui émane de ces marchandises d'« aura en état de décomposition », de pseudo-vibration qui se résume en définitive à un « halo fumeux » (1964 : 15).

### *Artialisation*

L'opposition terme à terme entre unicité et sérialité se révèle cependant réductrice lorsqu'il s'agit de rendre compte de la complexité des pratiques. Le grand magasin en est un laboratoire privilégié, dans sa recherche constante visant à esthétiser la marchandise de façon à stimuler chez le client ce que Baudrillard, dans *La Société de consommation*, nomme « la salivation féerique » ([1970] 2009 : 19). C'est là le domaine de l'étalagisme, qui connaît un développement sans précédent dès la fin du XIX^e^ siècle, la démarche se professionnalisant progressivement et acquérant une légitimité sous la forme de revues spécialisées ou de concours récompensant les plus belles vitrines [→ *La vitrine*]. « On peut dire que l'Étalagisme est un art par ses procédés et une science par ses principes » (8), n'hésite pas à écrire le *Manuel théorique et pratique d'étalagisme* de Robert Veno en 1955. Les publications de ce type invitent leurs lecteurs à accorder une attention proprement artiste aux effets visuels de leurs compositions, ainsi qu'en témoigne le manuel professionnel de G. Chaudieu et A. Bonneville, *Boucher de Paris* (1953) : « un étalage de boucherie est une véritable "fresque". Comme elle, il exclut les retouches ; il n'accepte que les couleurs franches, celles qui sont présentées dans le rouge vif ou le rose tendre des viandes, le blanc d'ivoire et le jaune d'or des graisses, le vert des guirlandes qui parent le tout de leurs enlacements » (cité par Monin, 2012 : 515). Le propos ne va pas sans rappeler la devanture de la charcuterie Quenu réalisée par Claude Lantier dans *Le Ventre*

*de Paris*, vitrine où se côtoient « le rouge des langues fourrées, le jaune des jambonneaux, le bleu des rognures de papier, le rose des pièces entamées, le vert des feuilles de bruyère, surtout le noir des boudins, un noir superbe » ([1873] 2002 : 295).

L'étalage devenu tableau est également au cœur du grand roman de l'esthétisation marchande qu'est *Au Bonheur des Dames*. Depuis *Pot-Bouille*, Octave Mouret s'est imposé comme « le premier étalagiste de Paris », un talent qu'il n'hésite pas à mettre en œuvre même en tant que patron, ainsi qu'en témoigne la scène d'installation des soieries, où il défait l'agencement tout en camaïeux de son vendeur Hutin, tenant de « l'école classique », au profit d'un « incendie d'étoffes ». Avatar marchand de Claude Lantier, Mouret a « fondé l'école du brutal et du colossal dans la science de l'étalage » : « Il voulait des écroulements, comme tombés au hasard des casiers éventrés, et il les voulait flambants des couleurs les plus ardentes, s'avivant l'un par l'autre » ([1883] 1998 : 97). Son approche résolument pictorialiste témoigne du triomphe de la couleur sur la ligne, de la recherche de l'effet, du mouvement, du contraste aux dépens de l'harmonie et de l'académisme. Le rayon des soieries se mue en une composition illustrant ce que Lisa Tiersten appelle le « *marketplace modernism* », soit un dépassement du clivage entre commerce et art invitant à considérer « *the consumer as an artist, the commodity as an art object, and the marketplace itself as an artistic arena* » (2001 : 7). Cette *installation* produit, sur les clientes, une émotion proprement esthétique, où la fascination se mêle au désir : « Toutes, en face de cette cataracte lâchée, restaient debout, avec la peur sourde d'être prises dans le débordement d'un pareil luxe et avec l'irrésistible envie de s'y jeter et de s'y perdre » (160). En raison même de l'abondance, l'étalage est capable de transcender la nature des biens à acquérir au profit d'un dispositif onirique et évocateur, sans pour autant nier leur statut de marchandise, qui permet au plaisir visuel de se prolonger en désir de possession. Le magasin aurait donc ceci de supérieur au musée que l'on peut repartir avec les œuvres.

### *Réseaux pléthoriques*

Les manuels d'étalagisme rattachent souvent l'effet d'artialisation à la mise en scène de l'objet isolé. Dans l'éditorial de son premier numéro, la revue *Parade* oppose deux parfums résolument identiques : le premier s'offre « parmi cent de ses semblables, en vrac », tandis que le second « se présente seul, rare, orgueilleux », dans un écrin de velours où « [u]n rayon de lumière voulue, – un seul, – rayon d'espoir, traverse pour lui toute cette mélancolie pour éclairer en un point, – en un seul, – l'essence subtile ». « Dites-moi, en conscience, conclut l'article, si ce flacon-là ne vaut pas cent fois l'autre ! » (Dufrène, 1927 : 1) Ainsi qu'en témoigne la répétition de l'adjectif « seul », la valorisation de la fragrance est entièrement indexée sur la pseudo-singularité du produit. Il s'agit, pour le magasin, de dissimuler la réalité de ses stocks au profit d'un dispositif suggérant l'unicité de chaque article.

Quoique ce soit là une stratégie fréquente, plusieurs enseignes – réelles ou fictives – exploitent également l'effet inverse, à savoir le potentiel fascinatoire de la masse, ce que Zola nomme « la puissance décuplée de l'entassement » ([1883] 1998 : 127). Dans son analyse d'*Au Bonheur des Dames*, Marta Caraion a montré que le romancier, loin d'abstraire les objets, les organisait en systèmes signifiants, annonçant ainsi les travaux des sociologues de la consommation des années 60-70 et notamment ceux de Baudrillard [➔ *Jean Baudrillard*]. Dans *La Société de consommation*, celui-ci décrit le grand magasin comme « le paysage primaire et le lieu géométrique de l'abondance », dont l'offre pléthorique dépasse la simple somme de marchandises pour devenir « l'évidence du surplus, la négation magique et définitive de la rareté, la présomption maternelle et luxueuse du pays de Cocagne ». Les produits fonctionnent en « réseaux d'objets » sur le mode de la « panoplie », où chaque bien en appelle un autre, de sorte que tous signifient le magasin

dans son ensemble, et plus encore la dimension expérientielle du *shopping*, à la manière d'une métonymie : « Vous achetez la partie pour le tout » (19-20). Revenant sur ce fonctionnement, Marta Caraion met en lumière la façon dont le texte de Zola conceptualise déjà ces phénomènes et « détaille la transformation du lien binaire sujet-objet en un lien triangulaire qui fait passer le désir de l'objet unitaire par la médiation du désir ou de la fascination du dispositif d'ensemble (de la *panoplie*), du magasin comme une entité indivisible » (2020a : 203).

Cette force d'appel de la masse est également célébrée par Pierre Mac Orlan, dont le texte consacré au *Printemps* [→ *Pierre Mac Orlan,* Le Printemps] souligne la puissance transformative de la série, qui élève l'objet singulier en transcendant sa matérialité et sa fonction utilitaire :

> C'est par la répétition des objets à vendre que ce spectacle atteint des proportions qui finirent par devenir émouvante [*sic*]. Une boîte de lait, une casserole rouge, une cruche en verre, une bassine à confiture, un bidon d'encaustique, quand ils sont isolés ne peuvent prétendre à l'honneur d'être considérés comme des spectacles créateurs d'émotions. Mais qu'on multiplie ces unités en ajoutant des zéros et des zéros à leur droite et l'on obtient un magnifique tableau, à la fois décoratif et solennel. Rien n'est plus majestueux qu'un congrès de boîtes à épices qui groupe d'innombrables sujets de cette honnête confrérie. (1930 : 86-87)

La multiplication des items confère au plus trivial des objets domestiques une dimension esthétique et quasi hiératique touchant à une forme de sublime commercial. Confronté à la marchandise en majesté, le consommateur s'en trouve à la fois étourdi et ému, comme si, paradoxalement, le lien émotionnel ne se créait pas avec l'élément singulier, mais avec le foisonnement, indicateur d'abondance rassurante et de disponibilité, et porteur d'une promesse sociale. « Rien ne donne une impression de fortune solidement établie comme une cuisine modèle pourvu [*sic*] de tout l'outillage d'une cuisine moderne » (87) : la panoplie appelle à la complétion et permet de repro-

duire à domicile une part de l'aisance commerciale fantasmée. Il peut en découler une forme de frénésie, une volonté d'amasser comme le magasin empile, dans une logique d'épuisement. Mac Orlan en fait l'expérience dans son écriture même, confessant dans son dernier chapitre : « En écrivant ce petit essai […], je me suis laissé envahir, comment dirai-je, par le désir impérieux de posséder tout ce que j'ai vu » (123).

Pour créer cet effet de plénitude vertigineuse, l'abondance doit se détacher de toute « biographie d'objet » [→ *Biographies d'objets*]. Ni produit ni consommé, l'objet n'existe qu'en tant que partie d'un tout capable de signifier ce tout ; il n'exprime rien d'autre que le système auquel il appartient. Certains textes récents cherchent cependant à saper cette amnésie matérielle, en rappelant les conséquences économiques et écologiques du trop-plein constant. Dans son roman *L'Œil de l'espadon*, Arthur Brügger oppose ainsi les directives explicites qui président à la présentation des denrées alimentaires – « Faire déborder les caisses, c'est ce que m'a expliqué Tariq, qui s'occupe du rayon. Il faut que le client ait un sentiment d'abondance, il m'a dit » (2015 : 81) – à leur répercussion réelle : des tonnes d'invendus jetés. Contourner les prétentions du magasin à faire monde permet de réinsérer les marchandises dans un cycle plus vaste et d'ainsi leur rendre une origine et un devenir qui interrogent sur les modes de production et de consommation, ainsi que sur le bien-fondé de la profusion, pour esthétiquement, symboliquement et émotionnellement satisfaisante qu'elle puisse être.

### *Animation*

La dissolution des identités opère aussi sur le plan des règnes, l'oscillation constante entre singularité et sérialité s'élargissant à un floutage de la frontière entre animé et inanimé. Un troisième mode d'existence de la marchandise, après l'artialisation et la mise en réseaux, est ainsi constitué par l'animation des artefacts, les injonctions à l'unicité tendant à évoluer vers une

forme d'individualité. Cette attribution aux objets de caractéristiques propres au vivant peut conférer au récit des orientations variées, dont les plus emblématiques sont l'érotisation à tendance fétichiste d'une part et la dystopie à composante fantastique de l'autre.

Simuler la vie constitue une stratégie commerciale de base, visant à mettre le produit en situation et à faciliter l'identification du consommateur tout en attisant le fantasme d'une vie idéalisée. L'un des moyens les plus directs pour y parvenir consiste en l'utilisation de mannequins [→ *Mannequins*], dont la plastique anthropomorphe réplique le vivant tout en érotisant la marchandise qui la revêt. Par ce biais, c'est l'expérience commerciale dans son ensemble qui se trouve sexualisée, l'acte d'achat représentant le climax qui laisse le client (ou plus souvent, à en croire les textes, la cliente) pantelant et honteusement satisfait. Cette dimension, très présente chez Zola (Cangemi, 2005 : 177-179), sous-tend également un roman méconnu de Rachilde, *Monsieur de la nouveauté*, paru trois ans avant *Au Bonheur des Dames*. La romancière s'y insurge contre l'immoralité inhérente au magasin de nouveautés, qui met en présence des jeunes hommes impressionnables et des parures féminines suggestives. À son arrivée en ville, le protagoniste Louis Rainaud, jeune provincial naïf qui sera perverti par le magasin, tombe en arrêt devant les vitrines du *Grand-Roi* :

> Tout un étalage de lingerie, cousue de faveurs : brodée… noyée de dentelles et affectant des poses provocantes. Des corsages rebondis, avec leurs creux, leurs reliefs aussi bien accusés que sur la personne. Dieu ! quel art !… quelle perfection !
> Des corsets (tout baleines) sanglés sur leurs formes, dessinant des bustes à faire pâmer une Vénus ! On avait poussé la décence artificielle, ou mieux l'indécence naturelle, à fourrer des nœuds flottants aux bons endroits. On avait envie d'enlever ces nœuds à travers les vitrines. (1880 : 123-124)

L'art de l'étalagisme se mue en un racolage visuel qui détourne Louis de ses visées professionnelles et de sa promise. Bientôt

engagé comme vendeur, il ne reconnaît plus qu'une maîtresse – « la Nouveauté » (179) – et ne voit plus dans les femmes que des « articles » (162), des « mannequins » (219) ou des « automates » (326), ce qui ne l'empêche pas de profiter des essayages pour se permettre certaines privautés, en se confondant lui-même avec la marchandise : « On oubliait l'individu pour le chiffon, soudain le chiffon vivait, se mouvait, vous enveloppait, l'individu était caché, mais on aimait sans remords ce déploiement de force dans l'*inanimé* » (326). La confusion confère une dimension fétichiste à l'ensemble de ces interactions, dimension qui s'observe tant dans le plaisir qu'éprouve Louis à toucher des femmes-objets et des objets-femmes que dans celui des clientes à se laisser caresser par des étoffes qui semblent agir de leur propre chef.

L'érotisation n'est cependant pas la seule conséquence possible de l'animation de la marchandise. Dans *Les Géants*, J.M.G. Le Clézio livre une vision dystopique d'une ville dominée et comme subsumée par un grand magasin répondant au nom d'Hyperpolis, symbole d'un totalitarisme capitaliste. Les stimulations sensorielles constantes y sont accentuées à l'extrême, les clients se trouvant aliénés par un environnement d'une grande violence qui les réduit à l'impuissance : « Il y avait tellement de lumière, tellement d'énergie, partout, tellement de couleurs, de formes, de bruits, d'odeurs, que les gens n'existaient pas. Ils étaient devenus de drôles de fantômes, avec leurs visages pâles, leurs yeux pâles, leurs vêtements gris et leurs cheveux ternes » (1973 : 47). Dans une logique de vases communicants, le magasin vampirise une clientèle laissée exsangue et dépossédée de tout ce qui la constituait en tant que sujet au profit de marchandises qui *vivent* toujours davantage. Ce ne sont ainsi plus les clients qui regardent les objets mis en vente, mais bien ceux-ci qui jaugent et hypnotisent les humains, et notamment la protagoniste Tranquillité : « Des yeux s'ouvraient devant elle, soudain. D'immenses yeux bleus transparents, à la beauté irréelle, qui cherchaient à la paralyser par leur regard » (49). Cette prise de contrôle s'observe également dans la stimu-

lation du désir d'achat. Si les dispositifs marketing dissimulent les stratégies de vente derrière l'illusion du libre-arbitre, Hyperpolis, dans sa radicalisation des processus commerciaux, ne s'embarrasse pas de semblables précautions :

> [L]es gens empilaient les objets dans les chariots de métal, avec frénésie. […] Personne ne savait ce qu'il faisait. Comment l'auraient-ils su ? Ce n'étaient pas eux qui saisissaient la marchandise, elle se collait d'elle-même à leurs mains, elle attirait les rayons des yeux et les doigts des mains, elle entrait directement dans les bouches, traversait très vite les tubes digestifs. (52-53)

Les bien nommés *biens de consommation courante* sont absorbés par les organismes qui sont eux-mêmes « digéré[s] » par le « suc gastrique » que sécrète le grand magasin (57). Êtres et choses sont mêlés dans un état indifférencié où ne surnagent que les signes – visuels et sonores – qui emplissent l'établissement et participent de l'étourdissement et du contrôle, tout en se prêtant à des jeux phoniques et graphiques qui tendent vers une forme de potentiel poétique du discours commercial sans en nier la dimension anxiogène.

## Des êtres

Les modes d'existence des choses en contexte marchand ne sont pas sans conséquence sur les modes d'existence des êtres qui s'y trouvent confrontés. Plusieurs exemples ont souligné la progressive réification des humains qui tend à intervenir au fur et à mesure que les objets s'individualisent et s'autonomisent. Cette « chosification » peut prendre des formes multiples, en fonction des visées textuelles des différents récits. Si la mise en accusation de l'aliénation commerciale est fréquente, le propos ne s'arrête généralement pas là, investiguant les conséquences sociales, morales, humaines de la grande distribution, mais investissant aussi les interstices, les poches de résistance poétique potentielles qui se nichent parmi les rayonnages.

### *Machines désirantes*

L'une des principales angoisses entourant le développement des grands magasins durant le second XIX^e^ siècle porte sur ses effets supposément pernicieux sur la morale féminine [→ « UNE NÉVROSE NOUVELLE » : LE CONSUMÉRISME DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE (XIX^e^-XXI^e^ SIÈCLE)]. Non content d'offrir aux femmes un espace de relative indépendance, le magasin, en instrumentalisant leurs envies et en les confrontant en permanence au spectacle de la marchandise, les transformerait en véritables machines désirantes, contrôlées par leurs pulsions. Un article du *Figaro* de 1881 dénonce ces « grands bazars [qui] sont pour les femmes des maisons de tentations », dont elles sortent « la prunelle [...] extrêmement dilatée » et les yeux bistrés (Ignotus, 1881 : 1). Chez certaines, l'attrait serait si fort qu'il doit conduire à la possession à tout prix, laquelle ne peut alors se réaliser que sous deux formes : l'achat compulsif ou la kleptomanie. Le premier ruine les familles ; la seconde, les réputations. Dans les deux cas, ce sont bien les fondements de la société bourgeoise qui sont mis en péril par le commerce moderne. Cette préoccupation est très présente dans *Au Bonheur des Dames*, où les désordres économiques et moraux sont respectivement incarnés par Mme Marty – qui ruine son mari fonctionnaire à force d'achats irraisonnés – et par Mme de Boves – dont les tendances kleptomanes ne disparaissent pas lorsqu'elle a enfin les moyens d'assouvir ses envies. Dans les deux cas, la pulsion est décrite en termes ouvertement érotiques par le romancier, qui souligne la dimension charnelle de la séduction des choses. Mme Marty est de ces « femmes heureuses de se laisser violenter, de baigner dans la caresse de l'offre publique, avec la jouissance de mettre ses mains partout » ([1883] 1998 : 311), tandis que Mme de Boves manipule les dentelles « les doigts tremblants de désir, le visage peu à peu chauffé d'une joie sensuelle » (167). De telles observations entrent en écho avec celles des méde-

cins aliénistes, par exemple celles développées par le Dr Paul Dubuisson dans son étude sur *Les Voleuses de grands magasins*, datant de 1902. Ensemble, elles contribuent à diffuser la représentation du magasin comme un lieu de dérèglement moral et physique, un espace de perversion de la femme et de mise à mal de l'équilibre social.

La fascination désirante pour la marchandise trouve également sa place dans des textes plus récents, qui exploitent les mêmes mécanismes, mais sans pour autant aboutir aux mêmes conclusions. Dans son roman *Grande Couronne*, Salomé Kiner relate l'obsession pour les articles de marque – doués d'une valeur symbolique et classifiante supérieure à celle de leurs équivalents « premier prix » – d'une jeune fille qui ira jusqu'à se prostituer pour pouvoir acquérir les objets qu'elle convoite. Lors d'une virée à Paris, la jeune protagoniste dévalise (littéralement) les rayons du BHV. Elle décrit la fièvre qui la pousse à continuer comme le « vertige du délit », causé par l'atmosphère grisante que cherche à créer l'établissement : « Les caissières à bonnet de père Noël, la musique du magasin, les clientes en duffle-coat, les bribes de conversation, le sourire des conseillères de vente, les escalators inversés, les lumières, la foule, les cinq étages et le vide en contre-plongée – la plénitude m'engourdissait l'esprit » (2021 : 192). Le dispositif mis en place pour créer le désir d'achat engendre des envies compulsives – ce qui est bien le but visé – mais dont la résolution passe ici par le vol. La dimension érotique est également présente : « Une chaleur irradiait entre [s]es jambes à chaque nouvel objet qui rejoignait mes poches », déclare ainsi la narratrice, qui décrit les sensations provoquées comme « l'état le plus proche du plaisir depuis [s]es pannes de masturbation » (192) [→ Mésusages populaires : objets de luxe et goût impur dans la littérature contemporaine]. Les éléments mobilisés sont les mêmes que chez Zola, mais, chez Kiner, la pathologisation change de camp. Le comportement des deux jeunes filles apparaît moins comme un dérèglement que comme une réaction normale – à défaut

d'être légale – à la tentation constante de la marchandise exhibée mais hors de portée. Comme si, à trop exaspérer les désirs des individus, le grand magasin ne pouvait guère s'indigner que certains décident de se servir et d'acquérir à bon compte ces signes extérieurs de richesse (mais aussi d'élégance, d'appartenance, de bon goût) que de savantes campagnes marketing ont contribué à instaurer comme tels. Le vol à l'étalage acquiert alors une dimension de révolte de classe, ainsi qu'en témoigne la chanson de la bien nommée Chanelle, l'amie de la narratrice : « *J'aime entuber les riches qui achètent de la merde* » (193). En contournant la phase « transaction » du processus d'achat qui les excluait d'office, les deux jeunes filles détournent le système à leur avantage : si elles-mêmes désirent cette « merde » qu'elles dénoncent, elles ont au moins le bon goût de ne pas la payer. La brèche ainsi créée dans la logique commerciale est certes rapidement comblée par l'activation des mécanismes de contrôle – ici, l'intervention de la police –, mais elle n'en constitue pas moins l'esquisse d'une forme de résistance, une fugace reprise d'agentivité de la part des consommatrices.

## *Marchandises*

Comme en témoigne la volonté de la narratrice de Salomé Kiner de posséder des articles de marque et non des équivalents moins chers, tous les produits ne se valent pas, non seulement sur le plan de leur qualité et de leur prix, mais également sur celui de leur charge symbolique [→ *La marque, les marques*]. En vertu de logiques et de mécanismes qui intéressent tout autant les départements marketing que les sociologues de la consommation, acquérir un produit plutôt qu'un autre constitue un geste signifiant qui contribue à inscrire celui qui le performe dans un groupe social, ou du moins à témoigner de son aspiration à appartenir audit groupe en en adoptant notamment les habitudes d'achat [→ *Pierre Bourdieu,* La Distinction]. Dans cette perspective, le magasin se mue en un véritable théâtre social, où

le contenu des paniers se prête à une savante herméneutique [→ *Panier de la ménagère*]. La pulsion scopique qui présidait au spectacle de la marchandise s'étend au consommateur qui, de simple spectateur, devient lui-même l'objet des regards scrutateurs des analystes commerciaux, mais aussi de ses pairs. Ainsi soumis à l'évaluation, à la comparaison, voire au désir, il se mue en une marchandise parmi d'autres, un objet de plus offert à la contemplation et comme « mis en étalage ».

Cette dimension sémiologique de la marchandise est largement présente dans les textes, où elle remplit une triple fonction de mise en évidence des mécanismes classifiants en vigueur dans l'espace commercial, de mise à profit de cette indicialité qui rejoint alors les autres systèmes de signes à l'œuvre dans le texte et de mise en récit, le déchiffrement d'achats pouvant servir de tremplin à l'imagination créative sur le mode du « dis-moi ce que tu achètes et je te dirai qui tu es ». Les deux premiers aspects sont très présents dans la chronique d'hypermarché *Regarde les lumières mon amour* d'Annie Ernaux. L'autrice s'y livre à une dissection sans concession de son expérience client au sein d'un commerce qu'elle décrit comme « une extension de [s]on univers intime » ([2014] 2016 : 56-57), témoignant en cela du caractère à la fois éminemment privé et extrêmement public de cet espace. Le passage en caisse est à ce titre significatif, l'immobilité contrainte transformant les simples « *présences* » (60) qui hantaient les rayons en individus et offrant aux regards curieux le contenu de leurs caddies :

> Exposant, comme nulle part autant, notre façon de vivre et notre compte en banque. Nos habitudes alimentaires, nos intérêts les plus intimes. Même notre structure familiale. Les marchandises qu'on pose sur le tapis disent si l'on vit seule, en couple, avec bébé, jeunes enfants, animaux. (61)

Observatrice attentive, la narratrice est pleinement consciente d'être soumise au même examen : « Chaque produit prend soudain un sens très lourd, révèle mon mode de vie » (72). Cette mise à nu contrainte conduit à un changement ontologique : « À

mon tour je suis observée, je suis objet.» (72) La réduction de la personne à la somme de ses achats, achats eux-mêmes soumis à une évaluation économique, sociale, éthique, voire politique, conduit à relativiser le pouvoir supposément nivelant du supermarché. S'il permet certes à chacun d'avoir le sentiment de «valoir autant que les choses» (67), ces choses diffèrent radicalement d'un caddie à l'autre.

L'objet devient alors un signe, renseignant sur une identité. Pour intrusif qu'il soit, ce déchiffrement n'en laisse pas moins des zones d'ombres, qui sont autant d'invitations à la fiction. Ce glissement fournit la matière du roman *Nos vies* de Marie-Hélène Lafon, la narratrice énonçant un véritable principe d'écriture lorsqu'elle déclare que, dans certains quartiers de Paris, les habitants «dissèquent la vie des autres, ou la dépècent, la commentent, la triturent, et inventent ce qu'ils ne savent pas» (2017 : 142). Le supermarché constitue un espace privilégié pour ce type d'exercice, auquel elle-même s'adonne abondamment, construisant une vie entière à un autre client qu'elle croise régulièrement. Le récit s'ancre tout d'abord dans l'observation, mais dévie rapidement vers un pur produit d'imagination :

> Ce sont des courses d'homme qu'il ferait pour quelqu'un d'autre, un père ou un oncle âgé et empêché qu'il visiterait une fois par semaine, son jour de repos, le vendredi, dans ce quartier éloigné du sien. […] L'homme habiterait seul, après un divorce, il aurait quarante-deux ans et pas d'enfants. Il n'aurait pas voulu d'enfants et sa femme l'aurait quitté pour aller en faire avec un autre homme ; pas seulement pour ça mais aussi pour ça. (22-23)

La biographie fictive se poursuit et se consolide au fil des rencontres, des éléments concrets venant se mêler à l'invention, au point que la rencontre de l'homme, et non plus l'acquisition de marchandises, devient l'intérêt principal de l'excursion marchande.

Il s'agit là d'une démarche ambivalente en matière d'agentivité et de relations de pouvoir. Certes, elle marque une forme d'émancipation du consommateur, qui se détourne du pur

objectif de vente et reprend le contrôle de la transaction, en se réappropriant le *storytelling* et en projetant son désir de possession sur un élément qui échappe à la logique marchande. Dans le même temps, cependant, ce mouvement d'appréhension – presque de prédation – réplique les mécanismes mis en place par le supermarché – pulsion scopique, projection du désir, appropriation de l'autre – et s'articule selon l'herméneutique construite par l'axiologie capitaliste (que sont des « courses d'homme » sinon ce que le marché nous a appris à considérer comme tel ?). La réification continue donc d'opérer, l'autre se trouvant réduit au statut de bien de consommation, produit miracle offrant divertissement, créativité et vie par procuration.

Dans *L'Éducation d'une fée*, Didier van Cauwelaert propose sinon une solution à l'aporie, du moins une voie de traverse. Son protagoniste, Nicolas Rockel, détourne à son avantage la sémiologie marchande pour attirer l'attention d'une vendeuse :

> Ses caddies ne se ressemblent jamais. Un jour il achète une piscine gonflable, des rollers pour enfant et un livre sur la préménopause. Le surlendemain c'est un drap de 80 et des filtres à une tasse. Et puis le vendredi soir quarante brochettes, cinq litres d'alcool à brûler, trois sacs de charbon de bois, alors j'imagine un grand jardin où il invite ses amis autour d'un barbecue. Mais, trois jours après, il me dépose sur le tapis une boîte de boules Quiès, dix paquets de copies blanches, un dictionnaire de rimes, des pantoufles en éponge et un balai télescopique, comme s'il habitait une tour semblable à la mienne, sans murs insonorisés ni dialogue possible. Ce qui ne l'empêche pas de glisser dans son chariot suivant un pulvérisateur, vingt litres de pesticide à maïs et le *Guide des agriculteurs contre les lois de Bruxelles*. (2000 : 49)

Au fil des caddies, Nicolas se réinvente, incarne un nouveau personnage. Sezar, la caissière, voit dans ces assemblages hétéroclites « un dialogue qu'il noue, une série d'indices destinés à [la] mettre dans la confidence ou à [la] lancer sur des fausses pistes » (50). Le magasin devient une forme de gigantesque réservoir de déguisements et d'histoires possibles, la « panoplie » de Baudrillard rappelant ici celle des enfants. La logique de déchiffrement

ainsi truquée se fait jeu, une énigme constamment renouvelée qui n'objectifie personne puisque les deux joueurs sont complices. Aller à l'encontre des lois de la demande, du besoin et même du désir pour ne plus tirer profit que de la pléthore de l'offre permet de réenchanter et de réhumaniser l'espace marchand. Cette victoire demeure cependant bien fragile, puisque ces achats poétiquement incongrus ajoutent en réalité au bénéfice du supermarché. Si Nicolas va « faire ses courses comme on va jouer au casino » (239), c'est, *in fine*, toujours le Casino qui gagne.

### *Robots*

Si la présence de la marchandise affecte le client de passage, elle ne peut qu'avoir un effet décuplé sur le personnel de vente, qui en subit les effets quotidiennement. Il s'opère là encore une déshumanisation qui peut prendre plusieurs formes. La première, la plus littérale, consiste en un progressif remplacement des employés par des machines, afin d'augmenter le rendement et de diminuer les coûts. Annie Ernaux s'en fait l'écho dans *Regarde les lumières mon amour*, en chroniquant notamment l'apparition du *self-scanning*. Relevant que le lecteur qui sert à scanner les marchandises s'appelle un pistolet, elle souligne la violence inhérente à cette substitution en voyant dans cet objet « l'arme qui élimine les caissières et nous livre en même temps au pouvoir discrétionnaire de l'hyper » (87-88). Les caisses automatiques imposent leur loi à coups de phrases impératives, tandis que « [p]ar un stupéfiant retournement, c'est la machine qui paraît intelligente et les humains bêtes » (73). Pour tenter de retarder l'échéance, les employés n'ont d'autre choix que de suivre des cadences qui sont celles de robots : « Dans le langage de la grande distribution, la "prod' d'une caissière" est le nombre d'articles scannés à la minute. 3 000 à l'heure est un bon score » (69).

Même lorsqu'ils conservent leur emploi, les employés se voient profondément transformés par la proximité des biens de

consommation et par la logique capitaliste qui préside à leur écoulement. Cette transformation est présentée comme une métamorphose positive par Zola, Denise se révélant véritablement à elle-même par la pratique du commerce et l'intégration de ses codes. Cette vision enthousiaste est cependant loin d'être unanime. On se souvient que Rachilde mettait en scène la perversion d'un homme de bien sous l'effet de la Nouveauté. Il s'agit là d'un véritable topos précédant même l'avènement des Grands Magasins, comme en témoigne l'ouvrage de 1868 *Commis et demoiselles de magasin*, signé Mademoiselle X***, où les premiers sont décrits comme « une classe efféminée, corrompue et corruptrice de la société » (120).

L'idée d'une forme de perversion morale se retrouve dans des textes plus récents, mais elle y prend plus souvent la forme d'un apprentissage de la cruauté, leçon de déshumanisation présentée comme indispensable pour rester en poste. Elle transparaît sous la plume d'Arthur Brügger qui montre le naïf protagoniste de *L'Œil de l'espadon* n'hésitant pas à dénoncer son collègue et ami pour conserver son emploi (148-149). Elle est surtout au cœur du roman *Ressources inhumaines* de Frédéric Viguier, relatant la rapide ascension professionnelle d'une jeune femme qui se décrit elle-même comme une coquille vide au sein d'un hypermarché dont la structure lui permet de mettre à profit cette vacuité psychologique – mais aussi morale – pour gravir les échelons, à force de mensonges, délations, flatteries et coucheries. Ce n'est ainsi que lorsqu'elle fait renvoyer sa supérieure, qu'elle a elle-même piégée, qu'elle se sent « soudainement remplie par le regard » de cette femme (2015 : 51). Il s'établit une forme de congruence entre la déshumanisation de la protagoniste et celle de son employeur, l'individualisme et la dureté qui les caractérisent tous deux semblant garantir leur succès commun et s'accentuer au fur et à mesure des promotions. C'est ainsi que, lorsqu'elle est nommée responsable de rayon, elle a le sentiment qu'une « certaine indifférence lui avait été fournie avec le badge » (69), détachement dont elle fera un

facteur d'avancement « puisque l'indifférence est vite comparée à de l'arrogance et à de la suffisance, qui sont les qualités premières d'un vrai chef » (78-79). La mise à profit des comportements enseignés par le magasin est cependant de courte durée, la seconde partie du roman montrant la stagnation puis la déchéance professionnelle du personnage, associée à la lente dégradation de son état physique et mental. La cruauté commerciale semble se retourner contre celle qui avait su momentanément l'exploiter à son avantage et qui finit, à son tour, broyée par la structure. Comme chez Arthur Brügger, l'employé, quels que soient ses torts, apparaît surtout comme une victime de la logique marchande déshumanisante.

Les « collaborateurs » du grand magasin littéraire semblent donc condamnés à sacrifier les autres avant de l'être eux-mêmes. Ce constat pessimiste ne trouve de résolution, forcément insatisfaisante, que dans la démission (solution privilégiée par Sezar dans *L'Éducation d'une fée*) ou dans le retournement de l'immoralité contre l'hypermarché. Cette seconde solution, qui rejoint celle du vol mise en scène par Salomé Kiner, est explorée par Pierre Segundo dans son roman *Grands magasins, ou la fourmilière*. Texte étonnant tenant autant du manuel de marketing que du roman, ce texte suit le parcours de plusieurs acteurs du groupe helvétique fictif « Forteresse », propriétaire d'une série de grands magasins. Parmi les employés, plusieurs éprouvent la tentation de flouer le magasin, en y mettant le feu, en organisant un hold-up ou en montant une escroquerie. Un seul parviendra véritablement à ses fins, détournant une partie des bénéfices avant de se réfugier en Amérique du Sud. Le « piège » (1988 : 152) que le magasin ambitionnait d'être pour ses clients se referme donc sur lui, sans pour autant que la perte financière subie ne mette fondamentalement en danger la survie de la « fourmilière » et de ceux qui la font fonctionner. L'aspect irréaliste de cette « solution » vient, par contraste, souligner la véritable nature du rapport de force et la quasi-impossibilité de s'en extraire.

★

Le magasin littéraire constitue un espace propice à la redéfinition constante des identités et des statuts, tant des êtres que des choses. Ultra-normé et standardisé, il n'en ménage pas moins des interstices qui sont autant d'invitations à réinventer des hiérarchies et des usages, à « braconner », selon le sens que Michel de Certeau confère à ce verbe dans *L'Invention du quotidien*. Même l'aliénation est productive sur le plan créatif, ouvrant la voie vers la dystopie. Les chemins buissonniers que dessinent les textes littéraires sont toutefois ambivalents dans la mesure où ils reproduisent largement les dynamiques propres à la logique marchande capitaliste. La relation entre les deux protagonistes du roman de Didier van Cauwelaert correspond ainsi parfaitement au modèle AIDA, tandis que l'arnaque décrite dans *La Fourmilière* ne constitue qu'une radicalisation des méthodes mises en œuvre par le magasin pour dégager une marge toujours plus importante. Il s'agit donc moins, pour la littérature, d'écrire *contre* que d'écrire *avec* et d'explorer toutes les potentialités de cette existence commerciale que constitue « la vie, la vraie ».

**Bibliographie**

Brügger Arthur, *L'Œil de l'espadon*, Carouge-Genève, Zoé, 2015.
Dubuisson Paul, *Les Voleuses de grands magasins*, Paris, Storck, 1902.
Dufrène Maurice, « En montre », *Parade. Journal de l'étalage et de ses industries*, n° 1, 1927.
Ernaux Annie, *Regarde les lumières mon amour* [2014], Paris, Gallimard, « Folio », 2016.
Ignotus, « Les Grands Bazars », *Le Figaro*, 23 mars 1881.
Kiner Salomé, *Grande couronne*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2021.
Lafon Marie-Hélène, *Nos vies*, Paris, Gallimard, « Folio », 2017.
Le Clézio Jean-Marie Gustave, *Les Géants*, Paris, Gallimard, « NRF », 1973.
Mac Orlan Pierre, *Le Printemps*, Paris, Gallimard, « NRF », 1930.
Mademoiselle X***, *Physionomies parisiennes. Commis et demoiselles de magasin*, Paris, A. le Chevalier, 1868.
Rachilde, *Monsieur de la Nouveauté*, Paris, Dentu, 1880.

Segundo Pierre (Yves Primault), *Grands magasins, ou la fourmilière*, Panama, Post Scriptum Edidat, 1988.
Van Cauwelaert Didier, *L'Éducation d'une fée*, Paris, Albin Michel, 2000.
Veno Robert, *Manuel théorique et pratique d'étalagisme*, Paris, Flammarion, 1955.
Viguier Frédéric, *Ressources inhumaines*, Paris, Albin Michel, 2015.
Zola Émile, *Le Ventre de Paris* [1873], éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2002.
Zola Émile, *Au Bonheur des Dames* [1883], éd. Sophie Guermès, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1998.

## De la boutique à l'e-commerce

Les évolutions du commerce des premières années du XIXe siècle à aujourd'hui donnent lieu à des changements profonds, tant dans la nature et le fonctionnement des magasins que dans les représentations, notamment littéraires, dont ils font l'objet.

La maison de commerce à l'ancienne se caractérise par l'existence préalable d'un besoin, l'acte d'achat se décidant avant d'entrer dans la boutique. Les marchandises sont présentées à la demande, en quantité restreinte, dans un local qui ne joue guère la carte de la séduction visuelle. Ce type d'établissement est mis en scène par Balzac dans *La Maison du Chat-qui-pelote*, dont l'action, prenant place en 1811, dénonce déjà comme anachronique le commerce de drap de Monsieur Guillaume, avec ses « carreaux de bois » produisant « ce jour douteux, à la faveur duquel un habile marchand prête aux étoffes la couleur souhaitée par ses chalands » ([1830] 1999 : 15).

Entre les années 1820 et 1840 apparaissent les magasins de nouveauté, caractérisés par la diversité des marchandises et leur présentation dans des comptoirs séparés. Les innovations ne s'arrêtent pas là, mais donnent également lieu à des pratiques qui perdurent jusqu'à nos jours, tels l'entrée libre, le prix fixe affiché, ou encore les soldes. Ces inventions sont célébrées par certains, à l'image du César Birotteau de Balzac qui exalte ces devantures devenues des « poèmes commerciaux », tandis que d'autres vitupèrent avec Rachilde contre « la Nouveauté déesse, le comptoir autel, où se sacrifient tour à tour la marchandise et l'acheteur » (1880 : 127).

Célébré ou redouté, le magasin de nouveauté annonce l'avènement d'une révolution commerciale majeure : le Grand Magasin. Répondant aux bouleversements sociaux, économiques et urbanistiques du Second Empire, celui-ci radicalise les innovations de ses prédécesseurs. Élargissement du stock, rotation des marchandises, réduction de la marge au profit du volume, agrandissement et somptuosité des lieux sont quelques-unes des spécificités de ces « cathédrale[s] du commerce moderne » ainsi que les baptise Zola dans *Au Bonheur des Dames*. L'achat devient alors une activité et une expérience en soi, le *shopping*.

Dans l'ombre de ces nouveaux espaces se développent des magasins plus populaires, pratiquant le crédit, à l'image de la maison Dufayel (Albert, 2012), les enseignes de ce genre jouant un rôle clé dans « la démocratisation de la consommation » (Daumas, 2020 : 103). Le succès est tel que « l'homme qui vient pour Dufayel » (à savoir l'employé chargé du recouvrement du crédit) devient un personnage fréquent du vaudeville ou de la petite presse (par ex. dans « Invite Monsieur à dîner ! » de la série *Coco, Coco et Toto* de Courteline). Durant l'entre-deux-guerres

et surtout après la crise de 1929, ce segment de marché sera progressivement pris en charge par le magasin à prix unique, à l'image d'Uniprix ou de Monoprix, qui annonce l'arrivée, après-guerre, des premiers *discounters* sur le modèle américain.

L'apparition des grandes surfaces, associée à l'accroissement du pouvoir d'achat et au développement de la consommation de masse, se traduit par de nouveaux bouleversements : libre-service, réunion de l'alimentaire et du non-alimentaire, vente en masse, accroissement de la concurrence etc. Ces nouveaux espaces, plus anonymes et aseptisés, constituent à leur tour un terreau narratif fertile. Du magasin prédateur d'un Le Clézio (*Les Géants*, 1973) à l'espace d'observation sociale cher à Annie Ernaux (*Regarde les lumières mon amour*, 2014), en passant par la perspective du vigile chez Gauz (*Debout-payé*, 2014), la grande surface constitue un chronotope fertile, en attendant l'avènement d'une prochaine révolution déjà bien entamée, celle de l'e-commerce.

*Sophie-Valentine* Borloz
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin…

Albert Anaïs, *La Vie à crédit. La consommation des classes populaires à Paris (années 1880-1920)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, « Histoire de la France aux XIXe et XXe siècles », 2021.

Balzac Honoré de, *La Maison-du-Chat-qui-pelote* [1830], Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1999.

— *César Birotteau* [1887], éd. S. de Sacy, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1975.

Daumas Jean-Claude dir., *Les Révolutions du commerce. France, XVIIIe-XXIe siècle*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2020.

Rachilde, *Monsieur de la Nouveauté*, Paris, Dentu, 1880.

Whitaker Jan, *Une histoire des Grands Magasins*, trad. Jacques Bosser, Paris, Citadelle & Mazenod, 2011.

Zola, Émile, *Au Bonheur des Dames* [1883], éd. Sophie Guermès, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1998.

## Panier de la ménagère

Le « panier de la ménagère » désigne le « panier-type » déterminé par les offices statistiques pour mesurer l'évolution des prix et calculer l'IPC (indice des prix à la consommation). Il se compose d'une sélection de biens et de services consommés par les ménages, dont la constitution et la pondération sont régulièrement réévaluées. Ce panier peut être appréhendé de manière synchronique, comme une sorte d'instantané des habitudes de consommation des ménages, mettant en lumière la part respective des différents groupes (alimentation, habillement, transports, communications, etc.) dans les budgets.

Le panier se prête également, et de manière complémentaire, à une lecture diachronique. Se dessine alors une véritable histoire de la façon de consommer depuis les premières mesures de l'indice (1914 en France, 1922 en Suisse). En 1939, le calcul, pour la Suisse, se basait sur quatre groupes uniquement, regroupant des biens de subsistance (alimentation, habillement, chauffage, logement). L'année 1950 a vu apparaître la catégorie des transports et celle des soins, tandis que 1966 a marqué la prise en compte des appareils ménagers, des automobiles, de l'enseignement, mais aussi des loisirs, témoignant d'une nouvelle qualité de vie et d'une recherche de confort constitutives des Trente Glorieuses. À l'intérieur de ces catégories larges, l'apparition annuelle de nouveaux objets permet d'opérer un suivi plus fin des modes et des usages : lave-vaisselle (1977), ordinateur (1993), café en capsule (2006), smartphone (2010) ou aspirateur-robot (2021) constituent autant de jalons historiques. À l'inverse, la disparition du magnétoscope (2011), de la machine à coudre (2016) ou de la mercerie (2021) signale les avancées techniques, déclassant certaines technologies, mais aussi des changements d'habitude qui, à leur échelle, sont aussi des changements de société.

Car c'est bien une image du monde, à travers le prisme de la sociologie de la consommation, que livre ce « panier » métaphorique. Son appellation même renseigne sur les évolutions sociales, le terme genré « panier de la ménagère » tendant à être remplacé par le plus neutre « panier de consommation des ménages ». Son contenu amène à interroger des usages et des statuts, dont celui de la culture et du livre notamment. Si l'ebook a fait son entrée dans le « panier » britannique en 2013, d'aucuns réfutent que le livre soit un objet de consommation comme un autre, allant jusqu'à l'élever au rang d'anti-marchandise. Une chronique de *Télérama* intitulée « Joyce Maynard dans le panier de la ménagère » (Landrot, 2017) et prenant pour point de départ la photo d'une femme utilisant sa liste de courses comme marque-page dans un livre de la romancière américaine invite la lectrice à se plonger dans sa lecture et à oublier « son devoir de ménagère ». Olivier Rolin construit ce fameux panier en contrepoint à la poésie. Le court texte théâtral *La Langue* chronique ainsi

l'irruption constante d'une « non-parole », celle des « nouveaux maîtres » que sont les chaînes de télévision, qui s'oppose à la constitution d'un dialogue signifiant : l'observation du ciel, devenu une matrice poétique, est interrompue par des éléments de langage évocateurs d'un univers capitaliste néolibéral, parmi lesquels « *Le panier d'la ménagère… d'là ménagère d'moins d'cinquante ans…* » (2000 : 66). À l'opposé de ce discours, d'autres embrassent la valeur documentaire, mais aussi poétique de ce panier devenu inventaire à la Prévert. Les listes de course jetées sur le sol fournissent le point de départ des portraits inventés par Clémentine Mélois dans *Sinon j'oublie* (2017), leur variété, mais aussi leurs recoupements, validant la représentativité des catégories officielles. À ce titre, *Les Choses* (1965) de Perec constitue presque une forme de variante littéraire des listes statistiques, à travers la mise en récit de ces biens qui disent leur époque.

*Sophie-Valentine* Borloz
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Landrot Marine, « Joyce Maynard dans le panier de la ménagère », *Télérama*, 23 mai 2017.

Rolin Olivier, *La Langue*, suivi de *Mal placé, déplacé*, Paris, Verdier, « Collection jaune », 2000.

Touchelay Béatrice, « Un siècle d'indice des prix de détail français (1913-2013) ou la métamorphose d'un pionnier de la politique du chiffre », *Politiques et management public*, vol. 31/4, 2014.

## La vitrine

Dans la logique de consommation, l'achat n'est pas lié à un besoin mais à un désir compulsif généré par la vue de la marchandise : les objets, par leur abondance et leur potentiel de prolifération, attirent l'acheteur qui en en acquérant une unité peut fantasmatiquement accéder à la jouissance de la totalité (Baudrillard, [1970] 2009 : 19-20). La vitrine de magasin peut dès lors être considérée comme un espace privilégié pour pousser les acheteurs à la consommation. Étant à la fois un espace frontière entre l'intérieur et l'extérieur et un espace d'exposition, elle constitue le premier lieu de contact entre les acheteurs et un dispositif d'accumulation d'objets. La vitrine est cependant aussi un espace de tension et d'hybridation entre ce qui est produit en série et ce qui est unique. C'est en tant que lieu de dépassement de cette distinction qu'elle est figurée et repensée par des écrivains comme Zola et Crevel.

Dans *Au Bonheur des Dames* ([1883] 1980), Zola raconte la construction des grands magasins et représente la pratique naissante de la consommation de masse (Caraion, 2020a : 198-210). Lors de son arrivée à Paris, Denise entre en contact avec le monde des grands magasins, par une vitrine. Elle ressent une admiration troublante qui est à la base du désir d'achat mais qui est aussi d'ordre esthétique. La vitrine exhibe en effet une abondance attrayante d'objets sériels dont la valeur marchande est clairement indiquée par les prix affichés. En même temps, ces objets sont organisés au sein d'un dispositif calculé, à valeur esthétique. Cet ensemble est une création nouvelle, unique, permettant un réseau d'association inédit. La vitrine devient une « chapelle » dédiée au « culte des grâces de la femme » (32-33). La distinction entre le sériel et l'unique est ainsi mise en cause et dépassée.

Les surréalistes opèrent ce même dépassement, mais la visée est tout autre. Il ne s'agit pas de rendre artistiques des dispositifs sériels d'objets mais d'investir les objets sériels exposés en vitrine par la pensée subconsciente afin de les rendre uniques et de leur conférer une valeur éthique. La vitrine permet de mettre en cause la logique de consommation et de valoriser l'automatisme psychique : l'objet exposé attire non par son potentiel de prolifération mais par son unicité renvoyant à un contenu subconscient. Dans « La grande mannequin cherche et trouve sa peau » par exemple, Crevel figure un mannequin exposé en vitrine qui devient un être singulier, agissant comme une personne. L'objet-femme ainsi que les étoffes-peaux protégés par les glaces s'animent, activés par le désir. La Grande Mannequin échappe ainsi aux « hypocrisies boutiquières » et au « gel d'une vitre ». Sans tête, désexuée, elle fonctionne dialectiquement, synthétisant les contraires. Même au crépuscule, malgré le « rideau de fer » fermé sur la vitrine, elle garde son

élan qui dans ses rêves la conduit au « secret de l'homme » (1934 : 19). La vitrine est finalement un lieu d'exploration de la psyché humaine.

*Astrid* Ruffa
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin…

Baudrillard Jean, *La Société de consommation* [1970], Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009.

Caraion Marta, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020.

Crevel René, « La grande mannequin cherche et trouve sa peau », *Minotaure*, n° 5, 1934.

Ruffa Astrid, « La "Grande Mannequin" de René Crevel : regards croisés », *Mélusine numérique. Almanach du siècle surréaliste*, hors série, 2024 [en ligne] : https:www.melusine-surrealisme.fr/Almanach_surrealiste_BAT_compressed2.pdf]

Zola Émile, *Au Bonheur des Dames* [1883], éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1980.

# La littérature de catalogue (du Second Empire à la Seconde Guerre)

*Myriam Boucharenc*
*Université Paris Nanterre – CSLF (EA 1586)*
*Laurence Guellec*
*Nantes Université – LAMO*

Le fameux Catalogue de la Manufacture française d'armes et cycles de Saint-Étienne fascinait Alexandre Vialatte qui, dans son millier de pages, « menait pâturer son imagination rêveuse comme un bestiau pensif dans une verte prairie ! » (Trollet, 2015 : 4). Il procura ses « premières et inoubliables émotions poétiques » à Jacques Carelman, qui lui dédie en ces termes son parodique *Catalogue d'objets introuvables*. Le fantôme des catalogues hante la littérature du XX^e^ siècle : la profusion de leurs images et la saveur de leur phraséologie ont inspiré les poètes, réveillant la nostalgie des territoires de l'enfance ou abondant la fabrique du pastiche et des montages avant-gardistes. Si le catalogue s'est invité dans la littérature, la littérature a aussi pris place – le fait est passé plus inaperçu – dans le catalogue. Dès « le siècle de la réclame », les secteurs de l'alimentation, de la confection ou de la parfumerie mobilisent tout le répertoire des genres littéraires et, quand leurs budgets publicitaires le permettent, sollicitent des plumes d'auteur pour accompagner la présentation de leurs articles.

L'extension du domaine des « catalogues commerciaux » est plus grande qu'on ne l'imagine communément. Le genre est complexe, sa définition à géométrie variable et non dénuée d'un certain flou lorsque l'on sait que les bibliothèques spécialisées

classent indifféremment sous cette étiquette des productions très diverses allant du très conventionnel tarif-album jusqu'aux brochures de prestige et aux plaquettes les plus inventives. Son essor est lié à celui des magasins de nouveautés parisiens qui, recourant en abondance à la presse pour la promotion de leurs articles, ont fait naître le besoin d'un moyen de vente par correspondance adapté à la province et à l'étranger. Dès le Second Empire, le Petit Saint-Thomas, Les Grand Magasins du Louvre, Le Bon Marché, déploient d'épais catalogues illustrés en noir et blanc qui, diffusés en très grand nombre, se répandent dans la culture commune. Sorte de magasins portatifs recensant les marchandises de l'ensemble des comptoirs, ces « ouvrages à faire vendre » ont contribué à imposer une image encyclopédique du catalogue (Martial, 1936 : 91).

Bien que leur représentation soit généralement associée au principe pléthorique de la liste et de la somme, nombre d'entre eux se présentent tout différemment, sous la forme de catalogues-brochures de formats très divers exposant les produits choisis. Métonymiques plutôt que métaphoriques du magasin, ces derniers en sont alors la vitrine de papier. Spécialisés par types de marchandises, par collections ou saisonniers (catalogues d'étrennes, de jouets), ils diffèrent aussi du « catalogue général » par leurs destinataires (clientèle ciblée), leurs tirages plus limités et leur mode de distribution variable (postal ou par l'intermédiaire des revendeurs). Ces catalogues sélectifs ne se veulent plus seulement des instruments de vente mais des « ambassadeurs » de la marque, selon le terme que faisait valoir la maison Draeger dans sa propre publicité. Ils n'hésitent pas, dès lors, à « déguiser leur commercialité » (Gérin, 1926 : 223) : lorsqu'elle n'est pas repoussée en dernière page ou simplement encartée, il arrive que la liste des tarifs soit purement et simplement absente. Leur fonctionnalité se double ainsi d'une dimension artistique appuyée où le texte – dans sa dimension rhétorique et graphique – intervient autant que l'image, associant au plaisir de l'œil celui de l'esprit.

Dans ce contexte, la « littérature de catalogue » ne saurait plus s'entendre au sens ironique où le XIXe siècle parlait avec condescendance de « la littérature des annonces » (Guellec, 2024), comme d'une littérature par connotation, mais comme une extension du domaine de la littérature hors ses habituels supports et circuits de diffusion : déploiement assumé par le geste de la signature, voire revendiqué comme nouvelle forme de « poésie commerciale », selon l'expression de Pierre Mac Orlan, déclarant préférer « un beau catalogue à un mauvais roman » ([1931] 1995 : 11, 14). La littérature à la gloire de la marchandise, qui a contribué à scénographier les objets de consommation, participe de « l'âge d'or » des catalogues commerciaux qui s'étend du Second Empire à la Seconde Guerre (voir *Pages d'or de l'édition publicitaire*, 1988). Nous fournirons, d'un bout à l'autre de la période, deux échantillons emblématiques de cette « littérature de catalogue », qui appartient à l'histoire littéraire de la publicité : littérature qui, tout en œuvrant à façonner la représentation des objets de marque, se refaçonne elle-même en se démarquant de ses usages traditionnels comme de ses représentations canoniques.

## Charles Monselet et les Potages Feyeux : sublimer le potage, poétiser l'entremets

« Vieux Pharaon », écrivait Baudelaire de Charles Monselet, dans « Un cabaret folâtre », l'une des pièces des *Épaves*, recueil qu'Auguste Poulet-Malassis publie à Bruxelles en 1866. De quelle énigme le petit journaliste, issu de la bohème des lettres, spécialisé dans la littérature gastronomique et la presse culinaire, était-il alors l'emblème, et de quels hiéroglyphes poétiques pouvait-il bien être question ? S'agirait-il des contradictions symboliques qu'active l'idée même d'une poésie publicitaire, l'une des formes les plus en vogue de la littérature de réclame, au XIXe siècle, et à laquelle l'ami de Baudelaire va donner ses premières lettres de noblesse ? Un an après la mort du poète

des *Fleurs du mal*, Monselet, qui avait déjà commis des vers à la louange d'un restaurant chic, devait en effet signer de son nom *Les Potages Feyeux. 12 sonnets inédits*. Dans l'histoire littéraire de la publicité commerciale, ce petit opuscule de huit feuillets (seize pages) non paginés, occupe en effet une place centrale, parce que inaugurale, du fait de la signature et donc de la marque auctoriale ou du label littéraire qui l'accompagnent. Il a donné le départ de la « publicité d'auteur » et de la littérature de catalogue, dont les pages d'or s'écriront surtout à partir de la Belle Époque.

L'esthétisation de la marchandise fait partie du programme publicitaire, qu'il s'agisse du « grand poème de l'étalage » des boulevards parisiens, auquel Balzac s'était déjà montré sensible ([1845] 1846 : 91), ou de l'affiche artistique dont les appâts charment les esthètes comme les badauds à partir du miracle Chéret, après 1880. Dans les catalogues commerciaux, à plus forte raison ceux qui se parent des prestiges de la poésie, le texte joue néanmoins un rôle majeur. Monselet n'était certes pas le premier à prêter ou à vendre sa plume au commerce. Mais, en signant des poèmes publicitaires, il ouvrait en quelque sorte le couvercle de pratiques restées jusqu'alors d'ordre essentiellement alimentaire. D'une littérature à l'estomac, il devenait possible de faire de la poésie de réclame, en pariant sur le plaisir du texte. « Couscoussou des Arabes », « Maranta des Antilles », « Semoule d'Italie », « Perles du Nizam », « Purée Crécy »… Tels sont quelques-uns des titres des sonnets, dont le mètre varie, hepta- et hexasyllabes, octosyllabes burlesques, alexandrins nobles… Ce sont aussi les noms des produits de la maison Feyeux, potages, farines et entremets. Les douze poèmes, qu'isole une mise en page soignée, sont précédés, par manière d'entrée, d'un historique de la maison, fondée en 1828. Lauréate de nombreuses récompenses, elle s'enorgueillit de faire partie de la liste des fournisseurs officiels de la cour impériale. Une liste de ses « nouveaux potages » apparaît au recto du dernier feuillet, avec mention des prix. Au verso, confirmant la vocation commerciale de la plaquette, une annonce pour les

magasins A. Loisy, spécialisés dans les services de table : on peut y découvrir quelques-uns des produits de son propre catalogue (porcelaines, cristaux, orfèvrerie).

Sélectif et poétique, celui de la maison Feyeux a rapidement acquis une haute valeur bibliophilique. L'édition originale (1868) présentait une couverture bleue illustrée. L'exemplaire consultable à la Bibliothèque nationale est monochrome. C'est cette seconde édition que décrit Georges Vicaire dans sa *Bibliographie gastronomique*, un ouvrage de référence. Il souligne la rareté de la plaquette, pourtant tirée, initialement, à des milliers d'exemplaires, et il insiste également sur la qualité de l'illustration de la couverture, et du dos.

Qu'y découvrons-nous ? Écoutons le bibliographe : « Sur la couverture, on voit, en haut, une soupière ; en bas, des marmitons, portant des paquets de tapioca, d'autres faisant la soupe dans une casserole. Le dessin placé au dos de la couverture [*Fig. I*] représente une soupière portée par quatre marmitons qui passent entre des gâte-sauces armés de cuillers, de fourchettes, formant la haie. Le premier à gauche tient une oriflamme sur laquelle on lit : *Potages Feyeux* » (1890 : 605-606). Ce que la description de Georges Vicaire ne dit pas, c'est que les petits personnages sont des chérubins potelés, messagers publicitaires de la gourmandise et du péché « mignon ». Dans ces deux scènes de la culture matérielle, le rituel de la soupe n'en est pas moins célébré avec pompe par ses charmants desservants. Ils défilent sous la bannière de la marque, ou plutôt de son produit vedette : sur l'exemplaire que nous avons consulté, c'est le « Tapioca Feyeux » que l'on découvre sur l'oriflamme. Ce spectacle adorable se met aussi en scène comme une parade de la marchandise, et comme une fête publicitaire.

« Acte de Florian ! Intérieur de Greuze », s'exclame le poète, qui convoque l'auteur du *Bon ménage* et le peintre des scènes familiales pour chanter la « Semoule d'Italie » : « Dans toutes les maisons elle est l'objet d'un culte », dont « la soupière massive » est l'indispensable accessoire. Textes et images s'accordent

ainsi pour enchanter la cuisine bourgeoise et cérémonialiser la consommation, mais ils performent aussi le devenir produit de l'objet. La publicité assure le service sémiotique au profit de la marque, dont la fonction de transmission culturelle et idéologique (Heilbrunn, [2007] 2010 : 118-122) apparaît déjà de manière évidente dans ce petit catalogue pour une ancienne maison de commerce [→ *La marque, les marques*]. Le processus de fétichisation à l'œuvre (Caraion, 2020a), le même qui, dans la culture matérielle, confère à l'objet ses propriétés symboliques, s'inscrit dans une logique commerciale, dont la marque est le vecteur. Repère dans le parcours d'achat, garantie de qualité, cette dernière n'opère donc pas seulement via les « preuves » qu'elle allègue, à l'image des diplômes et des médailles (aux Expositions universelles de Londres, de Paris), dont l'historique liminaire de la maison Feyeux présente la liste. Par la magie de la symbolisation publicitaire, le produit se différencie, et il s'affirme unique, quelles que soient ses similitudes objectives avec les produits de la concurrence, et quand bien même il serait manufacturé.

Fabriquées dans l'usine de Montrouge, les préparations Feyeux se vendaient en vrac dans le magasin sis rue Taranne, à Paris (faubourg Saint-Germain). Le catalogue poétique y était, semble-t-il, distribué, de même qu'« au coin des rues », comme un prospectus. C'est du moins ce que suppose Francisque Sarcey dans un article du *XIX^e^ Siècle* (1890 : 1), en se délectant des sonnets savoureux auxquels Monselet a attaché son nom. Les potages lyophilisés étaient aussi conditionnés en sachets, et commercialisés dans des coffrets, à emporter en voyage. De 1868 à 1870, une campagne publicitaire d'envergure bat son plein dans la presse contemporaine, en particulier dans *La Vie parisienne* de Marcelin. Les Potages Feyeux obtiennent notamment les honneurs très prisés de la réclame illustrée, le 9 mai 1868 : nous y retrouvons des chérubins, tandis qu'une autre saynète présente le « nécessaire à potage » sans lequel on ne saurait voyager (342). Monselet est un collaborateur régulier de *La Vie parisienne*, à laquelle il livre articles et poèmes. L'on ne s'étonne

donc pas que les Potages Feyeux et son catalogue poétique se trouvent mentionnés, dans la rubrique publicitaire de la « Petite chronique ». C'est ainsi que, le 5 juin et le 3 juillet 1869, deux réclames habilement troussées imaginent le fin gourmet entrer à l'Académie française : ses sonnets macaroniques l'ont couvert de gloire parce qu'ils « ouvrent une voie nouvelle aux littérateurs de l'avenir et rendent bien pâles les sonnets de Pétrarque ! »

Il faut être attentif au discours publicitaire et à son registre burlesque. Car dans l'amusante parodie se lit aussi, au second degré du message, l'officialisation des pratiques publicitaires des écrivains. Nombreux seront du reste, par la suite, les académiciens en titre à collaborer avec la réclame, dans les fameux *Albums Mariani* en particulier. En signant ce que Georges Vicaire appelait des « rimes de gueule » (Vox, 1890 : 574), Monselet faisait sortir la publicité littéraire du domaine de la blague, telle qu'elle opérait, à l'époque, dans un petit journal comme *Le Tintamarre*. Il dédiabolisait également les pratiques littéraires de la rédaction publicitaire dont tout le XIX^e^ siècle a bruit, qu'il s'agisse de s'autopromouvoir, de promouvoir les ouvrages des « camarades » en lettres ou d'œuvrer, dans l'ombre des réclames de presse anonymes, pour tous les produits du commerce. Le catalogue des Potages Feyeux créait ainsi un nouveau dispositif poétique et communicationnel – lequel est précisément notre objet, dans cet article –, qui allait libérer de nouvelles opportunités discursives voire la possibilité d'un nouveau genre, associant littérature et publicité à l'enseigne des écrivains. De ce chapitre inédit dans l'histoire croisée des deux cultures, commerciale et littéraire, notre programme de recherche LITTéPUB (http ://littepub.huma-num.fr) a fait son sujet, dont nous ne développons ici que deux exemples majeurs.

D'un opuscule minuscule, l'on peut en effet tirer d'importantes conclusions en matière d'histoire littéraire, et également sur le plan de l'histoire des imaginaires médiatiques ou, plus spécifiquement encore, de l'imaginaire de la publicité en France. En 1868 s'est opéré un renversement axiologique qui

en a légalisé la pratique, pour les plumes littéraires, à défaut de réconcilier tout à fait les mondes marchands avec la littérature « pure ». Charles Monselet, petit journaliste et écrivain mineur, était une plume du *Figaro*, un homme de réseaux, qui n'appartenait pas aux premiers rangs, mais qui les fréquentait : Baudelaire, Banville, Hugo, Flaubert ont tous goûté l'amitié du fin gourmet, qui savait se tenir à sa place. Personne ne l'a jugé, l'affaire n'a donné lieu à aucun procès symbolique en trahison de l'idéal des lettres, et certains des sonnets gastronomiques du catalogue Feyeux ont pu rejoindre sans encombre non seulement les almanachs gourmands que Monselet publiait pour recycler ses textes et ceux des autres, mais également le volume de ses *Poésies complètes* (« La Semoule » – qui n'est plus « d'Italie » comme dans le catalogue Feyeux – et « La Purée-Crécy » – qui conserve l'appellation du produit [1880 : 141-142, 135-136]). Il s'agit de l'un des premiers exemples de la circulation éditoriale des textes publicitaires d'un écrivain. Conçus pour le commerce, ils rejoignent l'œuvre qui les purifie, pour une postérité en l'occurrence toute relative, de leur origine mercantile.

Une dernière question se pose : peut-on parler de « geste », de la part de Monselet, ou d'un pari qui prendrait sens dans le cadre d'un « scénario auctorial » (J.-L. Diaz, 2007), c'est-à-dire d'une mise en scène de l'écrivain par lui-même dans une fonction spécifique et en l'espèce publicitaire, à l'image du manifeste de Cendrars (« Publicité = Poésie ») dont il va bientôt être question ? Rien, dans les éléments bio- ou autobiographiques dont on dispose, notamment grâce à son fils, (A. Monselet, 1892 : 212), ne permet de l'affirmer. Que le « gentil Monselet », ainsi que le surnomment ses contemporains, ait été le précurseur des ruptures – ou des provocations – modernistes restera comme l'énigme dont Baudelaire a eu la prescience. De manière plus factuelle, le petit journaliste avait simplement, dans cette affaire, capitalisé sur ses talents de versificateur (l'exécution des poèmes est impeccable) et sur une spécialisation gastronomique qui le rendait légitime, si l'on peut dire,

sur la question du potage. Dans les années trente, alors que les pratiques de la publicité littéraire se sont généralisées, la presse allait reconnaître en lui un initiateur : « le spirituel chroniqueur fut peut-être le premier écrivain à mettre sa plume au service de la publicité, ou tout au moins le premier à signer sans fard ses textes publicitaires » (Lynn, 1938 : 2). Peut-être fut-il également l'inventeur du slogan en France, ou du moins l'un de ses premiers concepteurs, hypothèse qui nous déporte, pour finir, du côté d'une réflexion socio-poétique attentive à la porosité des pratiques d'écriture et aux effets de la circulation médiatique. « Le plus savoureux des potages/ Est le Tapioca Feyeux », tel est, de fait, « le cri célèbre en mille lieux » sur lequel s'achève le sonnet éponyme, dans le catalogue poétique de 1868. Par la suite, remaniée pour la prose, la formule allait essaimer dans les annonces et les réclames des journaux de façon spectaculaire, remplaçant la triste annonce uniforme qui avait jusqu'alors prévalu (« Tapioca-Feyeux, rue Taranne, 10. Se vend partout »). Du 10 juillet 1868 au 30 mai 1869, on relève ainsi, dans le seul *Figaro*, pas moins de soixante-douze insertions ainsi rédigées : « Tapioca Feyeux, le plus savoureux des potages ». Se pourrait-il qu'en France le slogan soit né du vers, et du poème publicitaire, d'où il s'est échappé, comme forme brève, pour servir les visées pragmatiques de la médiation marchande ? Ce matérialisme-là n'en invitait pas moins à célébrer la grand-messe de la consommation, comme le montre la chute d'une très habile réclame, signée Comtesse Amédée de Boretty dans *Le Monde illustré* du 13 novembre 1869 : « Répétons donc avec tous les fidèles de la cuiller ce nouveau *benedicite* : "Le Tapioca Feyeux est le plus savoureux des potages" » (320).

## Le « Catalogue Templier »

Du rayon alimentaire passons à la bijouterie et de l'âge de la réclame à celui de la « haute publicité » (Vox, 1947 : 91)

telle qu'elle s'illustre de manière exemplaire dans ledit « Catalogue Templier », qui a marqué l'histoire du genre. Ce portfolio imprimé par Draeger pour la collection de Noël 1928 de la maison Raymond Templier et fils (3, place des Victoires à Paris) comporte une couverture de A. M. Cassandre, un texte en double page de Blaise Cendrars dédié au « bijou moderne » et 6 planches photographiques (24 x 18 cm) de Laure Albin Guillot. Il est le fruit d'une remarquable convergence de circonstances, de talents et d'*intérêts*, au sens artistique autant qu'économique du terme.

Paul Templier exécute les modèles que conçoit son fils Raymond (1891-1968), comparé en son temps à un « architecte » ou à un « sculpteur » du bijou. Son art exalte les lignes épurées et la rigueur géométrique des volumes inspirés des rouages mécaniques (vilebrequin, roue dentelée, bielle), valorise les contrastes de surfaces mates et polies, de formes et de matières (diamant et laque noire, émail et or) et se caractérise par l'utilisation de matériaux moins onéreux tels l'argent, la citrine ou l'améthyste, destinés à rendre ses créations plus accessibles (Mouillefarine et Ristelhueber, 2009). Après avoir participé à l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925, Raymond Templier aspire à affirmer la radicalité de sa position par rapport aux « arts décoratifs », jugés trop « décoratifs » précisément : pas assez fonctionnels et rationnels, trop élitistes et conventionnels. Cette orientation le conduira l'année suivant le Catalogue qui nous occupe, en 1929, à cofonder l'Union des artistes modernes (UAM), sorte de Bauhaus à la française qui rassemble architectes, peintres, sculpteurs, photographes, créateurs de mobilier, de tissus, relieurs, graphistes et affichistes parmi lesquels A.M. Cassandre, avec qui Cendrars se sent en grande affinité. Rien de surprenant à ce que la maison Templier ait confié à Draeger, imprimeur phare de l'époque, la conception et l'impression de son catalogue. Les frères Draeger (ils sont trois), qui s'étaient adjoint en 1920 une agence de publicité, réalisaient pour une prestigieuse clientèle

albums et plaquettes de grand luxe avec le concours de dessinateurs, typographes, photographes et maquettistes parmi les plus avant-gardistes, dont Cassandre et Laure Albin Guillot.

Lorsque ces deux artistes prêtent leur concours au Catalogue Templier, il faut avoir à l'esprit qu'aucun d'eux n'est encore devenu ce qu'il est aujourd'hui pour la postérité mais qu'ils sont dans une phase expérimentale de leur art. La notoriété de Cassandre a été lancée par l'affiche pour le magasin de meubles *Au Bûcheron* (1923), récompensée par le Grand Prix à l'Exposition des Arts décoratifs, et quelques autres comme celle pour l'apéritif Pivolo (1924) qui exploite graphiquement le calembour (« pie vole haut ») ou celles pour le Nord Express et l'Étoile du Nord, en 1927. Il est en train de travailler à la création du fameux caractère publicitaire Bifur conçu pour « rendre au mot sa puissance d'IMAGE, qu'il avait primitivement » (Cassandre, 1929 : 578). Ayant également dessiné des modèles pour Jean Fouquet, autre grand bijoutier qui rejoindra l'UAM, Cassandre est en mesure de contribuer à l'éloge du « bijou moderne » en toute connaissance de cause. C'est l'année même du Catalogue Templier que Laure Albin Guillot, après avoir travaillé dans le sillage des pictorialistes, participe au premier Salon des indépendants de la photographie, le Salon de l'Escalier, aux côtés d'André Kertész et d'autres photographes de la Nouvelle Vision qui s'emploient à renouveler la relation entre l'objet et l'objectif. Elle n'a pas encore écrit son ouvrage pionnier qui paraîtra en 1933 aux éditions Gauthier-Villars : *Photographie publicitaire*.

Nous sommes à un tournant de l'histoire de la publicité, étoile montante depuis l'Exposition de 1925 où une rue entière lui a été réservée. Elle est en passe de s'imposer dans le paysage économique et culturel français, après un siècle de résistances. Pour parachever son ascension elle ne songe alors qu'à s'adjoindre la collaboration des arts et des lettres et à s'affirmer comme nouvelle forme d'art appliqué. En 1927, s'est déroulé le « Grand Prix Beaumarchais de littérature publicitaire » auquel

ont participé plusieurs écrivains, dont Colette. L'événement, polémique à souhait, occasionna une retentissante enquête de Paul Reboux dans *Paris-Soir*. Aux écrivains était demandé s'ils considéraient « s'amoindrir » en signant de leur nom un texte de publicité et aux industriels et commerçants s'ils étaient prêts à recruter parmi les gens de lettres (1927 : 1). L'auteur de *La Madone des sleepings*, Maurice Dekobra, déclara à cette occasion : « Si le beau catalogue d'un chemisier ou d'un confiseur m'était présenté sous la signature de M. Joseph Delteil ou de M. André Gide, je le feuilletterais avec curiosité et il en résulterait six chemises de plus dans mes tiroirs et un kilo de chocolat dans mon estomac. » (2)

Interrogé par la revue *Chantecler*, Cendrars lance de son côté l'un des plus beaux slogans jamais conçus en faveur de celle qu'il considérait comme la 7e merveille du monde moderne : « La publicité est la fleur de la vie contemporaine » (1927 : 1). C'est tout un programme, dont Tolmer, autre grand imprimeur d'art publicitaire, reprenant la formule dans la carte de vœux 1947 qu'il édite pour ses clients, déploie la signification : « *Voilà la fleur que nous aimons cultiver…* » (Jugan, 2021 : 130-132). Autrement dit, pour faire pousser la publicité, il faut lui donner une culture. C'est aussi pourquoi Cendrars invite les poètes à travailler pour elle, allant même jusqu'à lancer un appel d'offres poétique : « Industriels, faites faire votre publicité par les poètes d'aujourd'hui » (1927 : 118). Il sera personnellement entendu par l'agence *L'Encartage* (à l'initiative du Prix Beaumarchais), avec laquelle il signe un contrat de cinq ans.

Le catalogue, qui constitue alors avec l'affiche l'un des postes importants du budget publicitaire des marques, est au centre de toutes les attentions (Luc, 1927). De simple moyen de vente il s'est transformé en ouvrage d'« art publicitaire » qui bientôt s'agrège au marché florissant des éditions de luxe. « Votre tailleur, votre sellier, votre marchand de vins, le constructeur de votre auto, le couturier dont vous soldez les factures, ont autant fait pour votre bibliothèque, si vous avez su vous en rendre

compte à temps, que maint libraire de second ordre» : ainsi le typographe Maximilien Vox s'adressait-il en 1929 aux amateurs de beaux livres (190-191). La couverture du Catalogue Templier est bientôt reproduite en planche hors texte dans la revue de référence en la matière, *Arts et Métiers graphiques* (Templier, 1947 : 48). Son tirage (que l'on ignore) fut assurément limité à quelques milliers d'exemplaires (quand celui du Catalogue de la Manufacture de Saint-Étienne atteint alors le million). Après la Seconde Guerre, Raymond Templier n'en possède plus qu'un seul exemplaire (1947 : 48). Cendrars offre l'un des siens à sa mécène chilienne Eugenia Erràzuriz. Le geste est hautement significatif de la valeur bibliophilique qu'acquiert le catalogue commercial dans les Années folles.

Entrons à présent dans le détail du portfolio qui se caractérise par la continuité parfaite entre l'objet promu et celui qui le promeut, le bijoutier, l'affichiste, la photographe et l'écrivain s'inspirant des mêmes principes poétiques. La hiérarchie des signatures n'en demeure pas moins révélatrice du degré de notoriété des contributeurs comme de l'échelle des valeurs artistiques propres à l'époque. Le nom du poète de la *Prose du Transsibérien* est traité quasiment à égalité avec celui de l'enseigne, la signature de Cassandre, intégrée à la lithographie, est plus discrète quoique bien présente tandis que les photographies ne sont pas signées, le photographe de publicité étant alors encore considéré comme un technicien plutôt que comme un artiste (Denoyelle, 1997 : 176).

La couverture évoque une sphère armillaire au centre de laquelle se trouve la vue photographique d'un engrenage mécanique. Cette représentation «techno-centrée» du cosmos suggère d'entrée que le bijou moderne, qui s'inspire des formes industrielles, est un univers en miniature dont Raymond Templier serait le Grand Architecte. L'enchevêtrement des cercles, associé au jeu des lignes droites, rappelle la géométrie des formes caractéristiques de ses créations, tandis que la figuration naïve des étoiles et des nuages apporte la touche poétique [*Fig. II*].

Les planches photographiques confèrent une dimension nettement avant-gardiste à ce portfolio. En effet, les illustrations publicitaires sont encore très majoritairement réalisées « au trait » et il faudra attendre les années trente pour que la photographie commence à s'imposer dans les catalogues. Les bijoux sont photographiés dans différentes perspectives afin de mettre en valeur les principes de leur conception : une succession de plans et une combinaison de volumes où la pierre n'est plus la pièce centrale, en sorte qu'ils puissent être appréciés sous toutes leurs faces. Enfin, à la plus conventionnelle photographie du bijou porté, Laure Albin Guillot a préféré le photomontage qui opère le rapprochement des réalités distantes – boulons et bijoux –, d'où naît l'étincelle de la modernité. Les modèles ne portent pas de nom, ce qui sert l'essentialisation du « bijou moderne ».

Cendrars illustre quant à lui directement sa vision de la publicité dans « Poésie = Publicité », un texte initialement paru dans *Chantecler revue* en 1927, repris en 1931 avec quelques modifications dans *Aujourd'hui* (117-121). L'enjeu est d'importance : il s'agit d'affilier la littérature au domaine des arts appliqués en fournissant pour l'occasion un exemple de « poésie de publicité » (comme on a pu parler de « poésie de journalisme » [Cocteau, 1973]) conçue selon les mêmes principes que ceux qui guident la constellation d'artistes réunis dans le catalogue. « Émotion, précision, virtuosité, technique » : ainsi Cendrars évoque-t-il le bijou moderne, tout à la fois sujet et modèle poétique du texte qui se dote dès lors d'une forte dimension performative. Il reprend le motif des courbes et des droites – « œuf, hélice, spirale », « roulement à billes », « perles » pour les unes, « coupe longitudinale », « angle » pour les autres – et, à la manière de Templier pour ses bijoux, les réunit dans des expressions qui les associent : « le boulon que l'on monte en épingle », le « monde aux deux bouts de la ligne de mire » ou l'« échelle de l'œil ». Les deux parties du texte se répondent symétriquement comme les globes d'un sablier : la première progressant des manifestations

de la modernité (Lindbergh, l'automobile, la TSF…) vers le bijou moderne, tandis que la seconde procède à l'inverse : de la définition du bijou vers les qualités de la modernité. À la déduction succède l'induction en même temps que le vers libre prend le relais de la prose poétique. Le bijou moderne, conclut Cendrars, n'est pas seulement une métonymie de la modernité, mais son « reflet », sa métaphore même : Bijou = Modernité, et réciproquement. Par conséquent toutes les formes d'expression qui se réclament de la modernité – dessin, photographie ou poésie – sont également des bijoux et jusqu'au catalogue lui-même dont Cendrars assortit l'exemplaire qu'il offre à sa mécène de cet envoi : « À Eugenia ce bijou. Blaise ». À n'en pas douter, nous avons aussi affaire à un catalogue pour les Magasins réunis de la Modernité, où s'exposent quelques-uns de ses produits dérivés.

Pour être absolument moderne, il conviendra dès lors d'acquérir un bijou Templier, de contempler les affiches de Cassandre et les photographies de Laure Albin Guillot ou de lire du Cendrars. Tel est le mécanisme par lequel le texte publicitaire s'articule au manifeste artistique, de manière d'autant plus aisée que ces deux types d'énoncés, également « normatifs », « prescriptifs » et « performatifs » présentent une évidente parenté (Heinich, « MANIFESTE, arts », 2008). Le texte de Cendrars se lit à présent dans l'édition de ses œuvres complètes chez Denoël. Il a été repris dès 1931 dans *Aujourd'hui* (livre bilan recueillant ses écrits sur la modernité), moyennant simplement une reformulation du paratexte : le nom de Templier disparaît (remplacé par « Texte pour un bijoutier »), tandis que l'ajout d'une dédicace à Cassandre rappelle le support originel. La réappropriation fut d'autant plus aisée que Cendrars avait adopté la formule, alors courante, de ce qu'un publicitaire de l'époque nomme, dans un article du même nom, « l'anonyme évocation » (Rossillon, 1928), qui consiste à louanger l'objet, non le produit marqué, d'une manière qui facilite le double usage, circonstanciel et dégagé, du texte.

★

Entre ces deux exemples situés à plus d'un demi-siècle de distance et dont on aperçoit bien les différences de registre et de conception, il faut imaginer l'existence d'un vaste corpus qui, par-delà la diversité de ses réalisations, fait valoir que le catalogue commercial est un haut lieu de rencontre entre culture littéraire et culture matérielle. Il met en évidence le fait que la littérature et ses auteurs ont joué un rôle important dans l'histoire de la rhétorique, des dispositifs et des stratégies publicitaires. Il suggère aussi la tentation qui fut celle des écrivains d'emboîter le pas aux arts plastiques en contribuant pour leur part à un art littéraire de la publicité (Boucharenc, 2022).

Dans une petite fiction qui semble avoir été écrite tout exprès pour notre sujet, Léon-Paul Fargue imaginait dans les années trente la disparition de la publicité. Une catastrophe ! Privés de réclame, les objets n'étaient soudainement plus « désirables, sensuels, indispensables » mais devenus indifférents : « ni affreux, ni charmants, ni agréables au toucher, ni dignes de l'œil » (1935 : 6, 8). Autant dire qu'il y a loin du simple *objet* à *l'objet de catalogue*. La publicité fait voir et entendre le langage des choses, insuffle une vie aux objets inanimés en les faisant apparaître dans la perspective de l'imaginaire, et en les inscrivant dans la trajectoire du rêve. Grand collectionneur parmi les premiers de brochures de voyages – « le plus bel album que l'on puisse rêver », disait-il –, l'écrivain André Beucler s'émerveillait de leur « littérature heureuse et princière » (1932 : 16, 20). Tandis que le catalogue exploite la vertu sublimatoire de la littérature qui lui permet d'euphémiser la dimension marchande – de se « dépublicitariser » (Berthelot-Guiet *et al.*, 2013) –, la littérature trouve en lui un moyen d'exercer sa « vertu d'utilité » (Cassandre, 1929 : 578) qui consiste aussi à se rétribuer elle-même en se monnayant et en se promouvant. Le catalogue, on l'aura compris, étant autant le moyen d'une « littérature publicitaire » (dévouée à l'éloge de la marchandise) que réciproque-

ment d'une « publicité littéraire » (dédiée à l'autopromotion) qui permet aux auteurs de se médiatiser.

Depuis le support éphémère du dispositif publicitaire jusqu'à ses postérités littéraires, des destinations multiples et des temporalités paradoxales traversent le catalogue. Dans les deux exemples présentés, les textes ont été ultérieurement rapatriés dans le livre, selon une tactique qui inverse ou conjure le processus de captation – éventuellement réciproque au demeurant lorsque le catalogue s'apparente au manifeste artistique –, sans annuler le fruit de l'invention publicitaire qui se voit ainsi recapitalisée. Éphémère et durable, la « littérature de catalogue » se prête aux marques sans forcément s'y donner, se dépayse sans nécessairement se dénaturer, sert une autre fin qu'elle-même sans pour autant se desservir : littérature *pour*, *par* ou *tout contre* la publicité, elle manifeste sa capacité de négociation avec les discours commerciaux, que celle-ci relève de la « récalcitrance » ou de l'échappée belle (Guellec, 2019).

## Bibliographie


Balzac Honoré de, « Histoire et physiologie des boulevards de Paris. De la Madeleine à la Bastille » [1845], *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens*, Paris, Jules Hetzel, 1846, t. II.

Beucler André, « Invitations aux voyages », *Arts et Métiers graphiques*, n° 28, 15 mars 1932.

Boretty Comtesse Amédée de [pseud.], « Chronique élégante », *Le Monde illustré*, 13 novembre 1869.

Carelman Jacques, *Catalogue d'objets introuvables*, Paris, André Balland, 1969.

Cassandre A. M., « Bifur, caractère de publicité dessiné par A. M. Cassandre », *Arts et Métiers graphiques*, n° 9, 1929.

Cendrars Blaise, « Publicité = Poésie », *Chantecler revue*, 26 février 1927. Rééd. *Aujourd'hui* (1931), « Tout autour d'aujourd'hui », Paris, Denoël, vol. 11, 2005.

Cocteau Jean, *Poésie de journalisme. 1935-1938*, éd. Pierre Chanel, Paris, Belfond, 1973.

Fargue Léon-Paul, « Salut à la publicité », *Arts et Métiers graphiques*, n° 45, février 1935.

Gérin Octave-Jacques, *Précis intégral de publicité*, Paris, Dunod, 1926.

*La Vie parisienne*, 9 mai 1868 (6e année, 1868 ; ill. de Fleury, gravure de Gillot) ; 5 juin 1869 (7e année, 1869) ; « Petite chronique », 3 juillet 1869 (7e année, 1869).

Luc Jean, « Le catalogue d'art », *Arts et Métiers graphiques*, n° 1, septembre 1927.
Lynn Jacques, « Monselet, agent de publicité », *L'Ordre*, 13 mars 1938.
Mac Orlan Pierre, « De la publicité considérée comme un des beaux-arts » [1931]. Repris dans *Les Cahiers Pierre Mac Orlan*, n° 8 « Vive la publicité », Paris, Prima Linea, 1995.
Martial Paul, « L'édition publicitaire », interview de Paul Martial par Maximilien Vox, *Arts et Métiers graphiques*, numéro spécial « Publicité », mars 1936.
Monselet André, *Charles Monselet, sa vie, son œuvre*, préface de Jules Claretie, Paris, Émile Testard, 1892.
Monselet Charles, *Les Potages Feyeux. 12 sonnets inédits*, Paris, Impr. Poitevin, 1868-1869.
– *Les Poésies complètes de Charles Monselet*, Paris, E. Dentu, 1880.
Reboux Paul, « Industrie, Commerce et Littérature », *Paris-Soir*, 22 février 1927 ; 26 février 1927.
Rossillon Charles, « L'anonyme évocation », *Vendre*, n° 61, décembre 1928.
Sarcey Francisque, « Chronique », *Le XIX^e siècle*, 21 février 1890.
Templier Raymond, « Templier », *Art présent*, n° spécial 4-5 « Présence de la publicité », Éditions de Clermont, 1947.
Vicaire Georges, *Bibliographie gastronomique*, préface de Paul Ginisty, Paris, P. Rouquette et fils, 1890.
Vox Maximilien, « Plaquettes gratuites », *Plaisir de bibliophile*, n° 19-20, 1929.
– « Renouveau de la publicité de luxe », *Art présent*, n° spécial 4-5 « Présence de la publicité », Éditions de Clermont, 1947.
– « Revue critique de publications nouvelles. Charles Monselet. – *Curiosités littéraires et bibliographiques* […] », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire. Revue mensuelle*, année 1890 (mars-avril).

## Pierre Mac Orlan, *Le Printemps*

*Le Printemps* inaugure l'éphémère collection « Les Rois du jour » lancée par le jeune romancier André Beucler à la gloire des plus fameux commerçants et industriels du temps. Sollicité pour la circonstance par les éditions Gallimard, le grand magasin de la Chaussée-d'Antin accepta de subventionner l'ouvrage à hauteur de 70 000 F (43 000 €) et fournit les photographies d'illustration. En contrepartie, il touchait un tiers du prix de vente en librairie (12 F) et disposait de 2 500 exemplaires pour offrir à sa meilleure clientèle. Moyennant 10 000 F de droits d'auteur et un sujet en parfait accord avec son goût pour toutes les formes techniques et médiatiques de la modernité, Pierre Mac Orlan accepta de rédiger ce que le contrat liant les deux parties nomme une « documentation romancée ».

En neuf chapitres, l'auteur retrace à petites touches l'histoire du Printemps, évoque son organisation et fait valoir toute la magnificence de ses atours publicitaires. Depuis l'affiche de Lucien Boucher – un arbre fleuri de roses jaillissant d'un plan de Paris –, jusqu'aux prodiges décoratifs des vitrines, sans oublier le journal corporatif *Printania*, tous déploient les charmes de la « poésie commerciale », cette « forme assez récente de merveilleux social » chère à Mac Orlan (9-10). Dans un style chatoyant où alternent les registres épiques et lyriques, l'observation et l'anecdote, les références tantôt chiffrées tantôt lettrées, il passe en revue les multiples séductions de cette « ville dans la ville » (15) où l'on peut passer une journée entière à flâner dans la foule des articles, s'élever dans les étages à bord de l'un des quarante ascenseurs, suivre le ballet des toboggans et des tubes acheminant paquets et factures. S'émerveiller au spectacle de la multiplication des objets et du « souci de plaire » qui anime les plus humbles d'entre eux (87), sentir la tentation courir d'un rayon à l'autre, s'adonner au plaisir de choisir, de satisfaire ses désirs et d'en faire naître de nouveaux : tels sont les ressorts d'un « bonheur de vivre » (6) qui pour l'homme et la femme d'après-guerre rime avec utilité et beauté, confort, luxe et féerie.

Véritable manifeste en faveur de la « publicité supérieure » (8), *Le Printemps* apporte la preuve par l'exemple des hauteurs que celle-ci a pu atteindre. Ce qui, au dire de Beucler, ne priva pas pour autant le texte des honneurs de la critique littéraire. Mac Orlan fut même félicité « des pages vigoureuses où il faisait, enfin, justice de l'absurde préjugé qui, jusqu'à ce jour, avait éloigné les littérateurs des écrits de publicité. » (*Marianne,* 23/01/1935) Témoignage d'une époque qui vit se développer la publicité d'auteur, cet ouvrage compte assurément parmi les ancêtres du *brand content* et nous rappelle que les partenariats entre l'édition et les marques ne datent pas d'aujourd'hui.

*Myriam Boucharenc*
*Université Paris Nanterre*

### Pour aller plus loin…

Boucharenc Myriam, « Trois rêves de publicité d'André Beucler », *Beucler à l'affiche !*, actes du colloque de l'U. Paris Nanterre, dir. Myriam Boucharenc, Bruno Curatolo, Presses universitaires de Franche-Comté, « Annales littéraires », 2019.
– *L'Écrivain et la publicité. Histoire d'une tentation,* Ceyzérieu, Champ Vallon, « Détours », 2022.

## Mannequins

Effigies funéraires, poupées de mode, mannequins d'artistes et statues de cire comptent parmi les ancêtres du mannequin de vitrine. Simple porte-habit en osier ou en fil de fer à l'origine, cet enfant du capitalisme marchand prit forme humaine dès le XIXe siècle à l'ère des grands magasins, mais c'est au XXe que s'affirma sa personnalité. Les vedettes de l'étalage deviennent alors à la sculpture ce que les affiches publicitaires furent à la peinture : muettes créatures toujours au dernier cri, elles animent le « spectacle de la rue » cher à Cendrars, se rassemblant en tableaux changeants où s'abîme le regard des passants. Il leur est même arrivé de passer la rampe. Dans les Années folles, elles triomphent au théâtre des Capucines dans la « féerie-opérette » d'Henri Falk et Jacques Bousquet (Musique de Joseph Szulc), *Mannequins*, dont l'intrigue se déroule dans une devanture.

Le « statuaire céroplaste » Pierre Imans, André Vigneau pour la maison Siégel, révolutionnèrent leur conception. Aux « mortes parées » de jadis succèdent après-guerre les « nouveaux mannequins fleuris des couleurs de la vie » vantés par Colette dans le Catalogue Siégel de 1934 : ébène, or ou argent, rouge égyptien ou améthyste, ils – ou plus souvent elles, car en ce royaume la femme est reine – changent de teint en même temps que de toilette, assortissant leur corps de bois, de nickel ou même de verre à leur parure. « Copier n'est pas créer » : telle était la devise de l'illustre fabricant pour qui l'illusion n'est jamais si parfaite que lorsqu'elle s'éloigne de la ressemblance.

Présentoir de mode lui-même devenu expression de la mode, le mannequin n'habite pas seulement les vitrines de magasin mais aussi le Pavillon de l'élégance de l'Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes (1925). Des seize mannequins transfigurés par Miró, Masson ou Dalí qui bordent la « rue surréaliste » de l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1938, Man Ray nous a laissé de troublantes photographies. « Mannequins, mannequins, qui découvrira le profond secret de votre nature ? », s'interrogeait le critique d'art Louis Chéronnet en 1927 dans *L'Art vivant*. Énigmes destinées à demeurer énigmes, leur puissance poétique provient de l'indécidabilité même de leur nature. À l'incertitude psychique que celle-ci suscite, Freud, après Ernst Jentsch, donna l'intraduisible nom de *Unheimliche*. Objet-personnage de la métaphysique de Georgio De Chirico, le mannequin contribue à ce que Philippe Soupault nomme « l'insolite quotidien ». La poupée de Hans Bellmer sut traduire tout le potentiel d'équivoque de cet inépuisable support fantasmatique.

La forme d'un mannequin change plus vite que la vie d'un humain : ses traits, ses poses, sa matière, incessamment mis au goût du jour, en font un implacable témoin

de la variation de nos désirs, de nos rêves et de nos hantises : une figure d'identification objective et subjective qui appartient tout ensemble à notre patrimoine matériel et immatériel.

*Myriam* Boucharenc
*Université Paris Nanterre*

### Pour aller plus loin…

Beucler André, Peignot Charles, « Mannequins », *Arts et Métiers graphiques*, n° 10, 15 mars 1929.

Chéronnet Louis, « Les Belles au bois dormant » (*L'Art vivant*, 1927). Repris dans *La Publicité art du xx^e^ siècle*, éd. Éric Dussert, Éditions La Bibliothèque, 2015.

Guéné Hélène, « Les Mannequins », *Les Années folles. 1919-1929*, Catalogue d'exposition, Musée Galliera, 2007.

Scibiorska Marcela, « 1928. Le mannequin », *Petit musée de l'histoire littéraire*, dir. Nadja Cohen et Anne Reverseau, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015.

## La marque, les marques

Symbole marchand de la culture matérielle, à plus forte raison depuis son avènement au rang de paradigme culturel (« tout est marque et tout fait marque »), la marque s'affiche comme système de signes produisant de la valeur. Du sceau ou de l'estampille apposés par l'artisan antique sur sa marchandise aux signatures complexes des marques globales du XXIe siècle, elle matérialise un double besoin du marché : identifier les produits, les authentifier, et les différencier, rôle éminemment stratégique en situation d'hyper-concurrence. À la valeur économique que la marque attribue à l'objet, mué en produit échangeable, s'ajoute la valeur juridique de protection du fabricant, du vendeur et de l'acheteur (« méfiez-vous des contrefaçons »), ainsi qu'une valorisation symbolique. Là se joue, du point de vue du consommateur, le passage du matériel à l'immatériel, et, pour l'objet, son accession aux significations, qu'elles soient sociales, communautaires, ou subjectives, voire fétichistes et intimes. Le discours publicitaire, c'est-à-dire les stratégies communicationnelles programmées pour promouvoir l'objet ou le service, correspond aux messages des entreprises sur leur(s) marque(s) et leurs produits, en vue d'influencer la perception qu'en ont les consommateurs.

Dans les imaginaires de la consommation [➔ « Une névrose nouvelle ». le consumérisme dans la littérature française (XIXe-XXIe siècle)], la marque fait figure de signifiant maître, d'où l'intérêt iconoclaste que les sémioticiens, depuis Roland Barthes et ses *Mythologies*, portent à ses codes d'expression. Comment expliquer en effet qu'un objet « marqué » puisse être consommé pour les signes qu'il offre (ses connotations) plus que pour les bénéfices matériels qu'il apporte ? Objet d'étude en elle-même, la marque intéresse les sciences de l'information et de la communication, les sciences de gestion, l'histoire, la psychologie et la socio-anthropologie de la consommation. Quoique l'on puisse questionner son hétérodoxie et les transferts de savoirs qu'elle opère (en s'inspirant par exemple des travaux de Bruno Latour sur l'acteur-réseau et « l'interobjectivité »), des recherches stimulantes sur les enjeux identitaires et culturels de la consommation sont proposées par la *Consumer Culture Theory* pour décrire et penser les « choses du marché » (Rémy, Robert-Demontrond, 2015, II : 201). Transdisciplinaire, la marque et ses évolutions sont aussi scrutées par les experts professionnels (Kapferer, 2013). Leurs méthodologies et leurs recommandations relèvent des activités de conseil aux organisations, avec des objectifs de performance et de création de valeur économique. Mobilisées comme des outils de transformation ou d'innovation, ces techniques sont aussi fortement contestées comme relevant de l'idéologie du marché.

La bibliographie sur les marques est vaste, des ouvrages les plus ambitieux théoriquement, nécessairement critiques (Semprini, 2005 ; Heilbrunn, [2007] 2010),

aux manuels d'application, qui parlent aujourd'hui de construire grâce au *storytelling* des marques « durables », « performatives », « engagées », productrices de sens, d'émotions et de relations. Leurs propositions s'avèrent parfois fondées sur une vision étonnamment anthropomorphe, fictionnelle voire mystique de la marque, qui en vient à éclipser le produit, et donc l'objet. Quelle place réserver à la littérature dans le discours sur les marques ? En quoi, du XIXe siècle aux logoramas contemporains, la pensée de l'objet qui s'y déploie concerne-t-elle aussi les objets « marqués », c'est-à-dire intentionnellement conditionnés par la communication marchande ? Comment les échanges entre l'énonciation littéraire et les langages des marques se sont-ils configurés, et dans quelles œuvres en particulier ? De quand datent la confrontation, les conflits de sens mais aussi la discussion et les collaborations, et suivant quelle périodisation ? À quel(s) traitement(s) la littérature soumet-elle le culte des marques et les « technologies de l'attirance » (Houellebecq, 2008 : 27) qui l'entretiennent ? Ce sont ces questions, susceptibles d'informer l'« histoire matérielle de la littérature » (Caraion, 2020a) et d'interroger l'« hyperpublicitarisation » contemporaine (Berthelot-Guiet *et al.*, 2013), que posent les recherches sur les relations entre littérature et publicité commerciale dans la modernité (Boucharenc, 2022), les stratégies publicitaires des écrivains et des éditeurs (B. Diaz, 2019), les enjeux contradictoires de la « marque-auteur » (Thérenty, Wrona, 2020) et la socio-poétique des mondes marchands (Guellec, 2024).

*Laurence* Guellec
*Nantes Universités – LAMO*

### Pour aller plus loin…

Houellebecq Michel, « Dans l'air limpide », *Poésies*, Paris, J'ai lu, 2008.

Fleury Wullschleger Marie, *Une littérature de marques(s). La société de consommation dans le roman contemporain de langues française et allemande*, Stuttgart, Franz Stiner Verlag, 2020.

Guellec Laurence, Hache-Bissette Françoise, *Littérature et publicité, de Balzac à Beigbeder*, Marseille, Gaussen, 2012.

# La « littérature industrielle » : histoire et postérité d'une notion

*Matthieu* Letourneux
*Université Paris Nanterre*

La littérature peut entretenir deux types de relations à la culture matérielle. D'abord, dans la mesure où elle repose sur une logique référentielle, elle matérialise un monde, mobilisant pour le constituer objets et choses dans sa diégèse, lesquels pourront jouer un rôle fonctionnel (pour le déroulement du récit), ou se voir affecter des qualités indicielles (par exemple pour renvoyer à des références de classe ou de milieu social, connoter une scène ou produire un effet de réel [Barthes, 1968]). Mais en tant que produit culturel d'une société marchande, la littérature est également prise dans un réseau d'objets : non seulement ses supports de diffusion (essentiellement les livres et journaux), mais tout ce qui la rend possible, comme les presses à imprimer, l'encre, le papier, les stylos, machines à écrire et ordinateurs [→ Gens de plume. le monde matériel de l'écrit], ou encore les locaux de l'éditeur, les rayonnages, présentoirs, boutiques variées et leurs marchandises, constituent un sous-texte matérialiste sans lequel il n'y aurait pas de littérature, et engagent ce qu'on pourrait appeler une poétique matérialiste (à la fois poétique médiatique, des formats, des supports – [Thérenty, 2009] –, des techniques, de la marchandise). Si la question des objets dans les fictions mérite d'être posée quand on évoque ce qu'on appelle couramment la littérature populaire, nous y

reviendrons dans la seconde partie de ce chapitre, la seconde perspective, celle de l'incidence des conditions matérielles de production et de distribution sur la nature des œuvres, apparaît comme un aspect capital des logiques et des imaginaires associés à cet ensemble de productions.

## Matérialité de la littérature sérielle

L'incidence de la matérialité des supports sur les logiques d'écriture a toujours été un des traits mis en avant pour critiquer la littérature populaire. C'est à tel point que, depuis le XIXe siècle, celle-ci s'est vu associer des termes invitant à dériver les caractéristiques des œuvres de leurs conditions matérielles de production. On a ainsi pu, au fil du temps, la décrire à travers des catégories renvoyant directement à un imaginaire de la production («littérature industrielle», «littérature à vapeur»), aux logiques mercantiles qu'on lui associait («littérature marchande», «littérature commerciale», «bestseller», «littérature de consommation»), à la matérialité des supports et à leurs modes de distribution («romans-feuilletons», «romans de gare», «littérature de trottoir», «romans de mercerie»…), au prix associé au produit («romans à treize sous», «dime novels», «penny dreadfuls»…), ou même à la qualité matérielle de l'objet («pulp fiction», «littérature bas de gamme»). À travers ces expressions, on se rend compte de la tendance qui existe à réduire la littérature populaire à sa matérialité, comme si un effet métonymique se produisait du texte au support. Pour le dire autrement, les caractéristiques de l'œuvre seraient largement déterminées par des conditions de production imposant à l'auteur leurs contraintes et leurs normes. Une telle création prise dans des logiques hétéronomes va à l'encontre des définitions de la littérature depuis le XIXe siècle. Et de fait, les imaginaires de la modernité ont cherché à opposer à la masse des œuvres commerciales un acte de création plus pur qui s'efforcerait d'échapper à ses conditions matérielles et – surtout

– économiques de production. À l'inverse, une part considérable des créations littéraires, bien au-delà en réalité de ce qu'on rassemble généralement sous le terme de littérature populaire, s'est vu condamnée pour sa propension à se conformer aux logiques commerciales, au point d'en imprimer dans sa forme même les contraintes et l'idéologie qui s'y associaient. Depuis le fameux pamphlet de Sainte-Beuve contre la « littérature industrielle » (1839) jusqu'au chapitre qu'Adorno et Horkheimer ont consacré à l'industrie culturelle (1947), en passant par les réflexions qu'une Q.D. Leavis a développées sur le bestseller ([1932] 2000), les attaques contre la littérature commerciale dessinent aussi, à rebours, une exigence de création contre le régime marchand de la culture en train de s'imposer collectivement comme hégémonique. Mais quel sens attribuer à une telle réduction d'un ensemble d'œuvres à leur dimension matérielle ? Après tout, toute création littéraire peut être décrite en partie comme le résultat de ses conditions de production. Mais comme le montrait Adorno, une chose est de subir les contraintes commerciales et matérielles de production, une autre est de les épouser dans la dynamique même de création, au point de définir une bonne partie de ses choix artistiques à partir de ces contraintes.

Il n'est pas étonnant que de telles critiques aient été formulées très tôt au XIX^e^ siècle, à travers le concept de « littérature industrielle », puisque c'est bien le puissant développement de la marchandise imprimée (au XIX^e^ siècle, c'est la presse, plus que le livre, qui figure longtemps la cible principale), et les transformations que celui-ci entraîne dans le métier d'écrivain, qui sont visés par Sainte-Beuve ou, après lui, par les critiques et hommes politiques ayant pris part à ce qu'on a pu appeler « la querelle du roman-feuilleton » (Dumasy, 1999). Ceux-ci identifient plusieurs dangers. Le premier découle de la possibilité qu'une telle montée en puissance de l'imprimé offre aux auteurs de vivre de leur plume en vendant leurs productions, et donc d'adopter des stratégies de création liées à cette monétisation de l'imprimé. Il importe alors de séduire le lecteur, comme le marchand cherche

à attirer l'acheteur. Le second péril est davantage lié aux supports eux-mêmes et à leurs logiques marchandes, puisque les auteurs intériorisent les stratégies de séduction publicitaire propres à la presse : sensationnalisme, simplification, vulgarité, racolage… Les moqueries continues formulées au XIXe siècle contre le style du roman-feuilleton et sa façon d'exploiter commercialement les possibilités du support montrent bien combien l'attaque contre la littérature industrielle porte sur sa conception matérialiste de la création. Lorsqu'on reproche aux auteurs de tirer à la ligne (et donc de se plier aux dimensions matérielles de la livraison), de multiplier les effets de suspens (invitant le lecteur à découvrir « la suite au prochain numéro », et donc à acheter davantage de journaux), de prolonger indéfiniment les péripéties tant qu'il reste suffisamment d'acheteurs pour rendre l'opération rentable (en soumettant la structure même du récit aux exigences commerciales), enfin d'adopter un style excessif épousant la logique publicitaire, on souligne le lien qui existe entre la littérature et les esthétiques marchandes.

De telles attaques s'inscrivent dans des charges plus larges contre la culture bourgeoise et sa réduction du goût à de banales expériences marchandisées. Elles trouvent leur prolongement, au début du XXe siècle, dans les remarques faites contre la pacotille et le *kitsch*, qui visent dans un même mouvement les produits bas de gamme du commerce et les nouveaux formats de l'édition populaire, comme les fascicules ou les collections populaires à treize sous. Ici, la faible qualité de l'objet vendu à bas prix semble annoncer une créativité bradée. Dans les critiques qui sont formulées au début du XXe siècle contre les collections de Fayard, de Férenczy, d'Eichler ou de Tallandier, ces nouveaux supports de la littérature populaire, on s'en prend significativement plus volontiers à l'éditeur qu'aux auteurs (qui sont de toute façon à peine plus que des anonymes pour la plupart [Mollier, 2014]). C'est dire que l'acte de création auctoriale tend à disparaître au profit des logiques de production (éditoriales et industrielles) qui imposent leurs contraintes

à l'ensemble du processus de création (Letourneux et Mollier, 2011). On sait que c'est là la critique fondamentale d'Adorno et d'Horkheimer qui, dans *La Dialectique de la Raison*, étudient les conséquences de ce poids des logiques hétéronomes sur la création, repérant un assujettissement des formes et des idéologies aux processus normés qui leur servent de cadre, une confusion stylistique entre le texte et ses paratextes publicitaires, et une tendance à adopter des perspectives consensuelles et les valeurs hégémoniques de la société dont les œuvres sont le produit, afin d'éviter de s'aliéner un public potentiel… Dans ces dynamiques hétéronomes de création, ce n'est plus l'objet imprimé qui sert de support de diffusion à l'œuvre, mais l'œuvre qui sert à vendre la marchandise imprimée.

C'est donc dans les formes éditoriales les plus contraignantes que se ressent le plus nettement l'incidence de la matérialité du support sur les pratiques d'écriture. Lorsque l'éditeur impose des processus de fabrication ou des formats standardisés aux auteurs, il affecte en réalité l'ensemble de la création, depuis la structure de l'œuvre jusqu'aux caractéristiques stylistiques et narratives. Pour le dire autrement, le poids des sérialités éditoriales se répercute sur la nature des œuvres qui sont publiées dans ce cadre, et produit à son tour une forme de sérialité littéraire. Il est ainsi courant qu'une collection impose à l'auteur de s'adapter à un format de texte, à un lectorat, à un genre ou, de manière plus large, à des principes moraux ou esthétiques que l'éditeur met en avant, comme le feront aussi bien les éditeurs populaires (avec les collections de genre) que ceux qui s'adressent à la jeunesse ou à un public catholique (Boulaire, 2012). Si l'auteur ne respecte pas les contraintes qu'on lui impose, on lui demande au mieux de couper ou d'allonger le texte, au pire, on lui refuse la publication. Mais les auteurs se conforment d'eux-mêmes à ces règles qu'ils intériorisent. Ainsi, pour s'assurer de la capacité de ses romanciers à se couler dans ses formats, un éditeur comme le Fleuve Noir ne publiait un nouvel écrivain que lorsque trois de ses manuscrits avaient été

acceptés par le comité de lecture. Dès lors, seuls les auteurs qui étaient capables d'intérioriser les contraintes de publication qu'on leur imposait pouvaient mener une carrière satisfaisante chez ce type d'éditeur (Artiaga, Letourneux, 2022).

Or, on peut constater tout au long de l'histoire l'incidence de la matérialité du support éditorial sur les stratégies adoptées par les écrivains. Ainsi en est-il de leur tendance à compter les mots, les lignes, les pages, à adopter un nombre toujours identique de chapitres, des structures narratives rationalisées ou des protocoles de création routinisés (Roudier, 2022). Il y a, dans cette manière de travailler, une façon d'insister sur le cadre matériel de la création dès lors qu'il se déporte de l'œuvre unique à la série d'œuvres matérialisée par les limites de la collection.

En retour, l'éditeur peut garantir la qualité constante de sa marchandise, ce qu'explicite la présentation matérielle des ouvrages qui, avec leurs couvertures standardisées, souvent agrémentées d'illustrations d'un même dessinateur, semblent promettre une gamme de produits homogénéisée. Ce rapport au livre, et à travers lui, à la littérature comme bien de consommation standardisé, apparaît également à travers les réseaux de distribution qu'investissent les éditeurs : merceries, bureaux de tabac, cafés, épiceries et drugstores, supermarchés… loin des espaces préservés de la culture que représentent les librairies de premier et de second niveau, ce sont les lieux de vente mixtes, offrant toutes sortes de biens de consommation que cherchent à conquérir les éditeurs populaires. Le livre est un produit parmi d'autres, et l'idéal est alors de pouvoir assurer une rotation rapide des titres, afin de faire circuler plus vite les marchandises. Loin de la logique de catalogue que l'éditeur constitue attentivement en faisant mûrir les auteurs qu'il a découverts, la création est commandée par un idéal de substituabilité des œuvres. Comme le rêvait Sven Nielsen, le fondateur des Presses de la Cité, dont la puissance est largement née de la diffusion de collections de romans policiers, l'idéal d'une telle édition populaire serait « qu'au bout de trois ans dans votre rayon [de

bibliothèque] vous trouviez un peu de poussière et la place libre pour acheter un nouveau volume » (1969). Au XX^e siècle, l'idéal du livre-marchandise jetable a ainsi atteint une forme de perfection qui affecte tout le processus de création.

## Des objets sériels ?

Si les contraintes de production standardisée affectent les logiques auctoriales, elles touchent également indirectement à la manière dont sont représentés les univers de fiction, et donc à la façon dont se déploie dans la diégèse une culture matérielle. De fait, l'incidence des processus industriels et éditoriaux sur les pratiques de création se traduit par une tendance des auteurs à produire des œuvres aux imaginaires eux-mêmes relativement normés. Dans une collection, ou plus largement dans un genre populaire particulier (science-fiction, policier…), on trouve facilement les mêmes structures narratives, les mêmes conflits axiologiques ou les mêmes tropes, qui s'articulent pour déterminer des univers de fiction aisément reconnaissables d'une œuvre à l'autre. Pour le dire en termes plus techniques, les logiques de création sérielles et les cadres communicationnels qu'elles déterminent tendent à favoriser la production d'œuvres liées à leur cadre architextuel (celui de la collection, du genre ou de la série diégétique dans lequel elles s'inscrivent). Ces conventions, qui se retrouvent d'une œuvre de genre à l'autre, dessinent ce qu'on pourrait appeler une encyclopédie architextuelle (Letourneux, 2017). Pour le lecteur, le référent du texte, c'est certes le monde extradiégétique, mais celui-ci est médiatisé par les imaginaires charriés par la série des autres œuvres dans laquelle s'inscrit le roman, qui forment un ensemble aux contours flous de conventions plus ou moins articulées entre elles. Cette logique sérielle produit une vraisemblance architextuelle et un mode de déchiffrement spécifique du texte qui engagent des attentes par rapport aux événements et à l'univers de fiction.

Or, si cette encyclopédie architextuelle rassemble des tropes, des traits stylistiques ou des scénarios intertextuels, elle tend aussi à affecter la manière dont se construit l'univers diégétique, les objets qui le peuplent, et la manière dont ils prennent sens. De fait, la plupart des grands genres populaires se définissent à partir d'univers de fiction spécifiques. Sans même renvoyer aux univers imaginaires de la science-fiction et de la *fantasy*, on évoquera ceux, exotiques et technologiques, de l'espionnage, la *frontier* demi sauvage du western, ou les fantasmagories du monde de la mode et des médias caractéristiques de la *chick lit*, cette bifurcation post-féministe du roman sentimental. Malgré la variété des œuvres qui participent de chacun de ces genres, on identifie du premier coup d'œil leur monde, parce que son identité participe largement de l'encyclopédie architextuelle du genre. Ce *premier coup d'œil* s'impose certes davantage dans les modes d'expression visuels (cinéma, illustration, bande dessinée), mais, en littérature, il prend souvent la forme d'objets-signes, jouant le rôle de marqueurs génériques. De même que, dans la littérature réaliste, la mise en réseau des objets dessine en creux une position sociologique ou un portrait psychologique [→ L'entrée des objets en littérature], de même, dans la littérature de genre, le travail de mise en réseau permet de désigner le genre d'une manière très économique, au même titre que certains traits stylistiques ou narratifs. Dans l'ouverture d'*Alerte* (1952), aventure d'OSS 117 écrite par Jean Bruce, la mise en place du cadre tisse un espace-type de l'espionnage : on découvre en quelques lignes une « porte blindée », une autre porte « montée sur rails », un « ascenseur privé » qui dessinent une atmosphère ultra-sécurisée fermée au reste du monde ; enfin sur un « grand bureau blanc en demi-lune » est posé « un volumineux dossier sur lequel un coup de tampon a indiqué "ultra-secret" ». On voit ici combien les éléments matériels forment un réseau qui connote le genre et ses conventions bien plus qu'il ne dénote un univers extradiégétique. Ainsi, même dans des genres comme l'espionnage, plus réaliste que la science-fic-

tion et la *fantasy* (dont les conventions architextuelles s'écartent par définition de la réalité extradiégétique), on peut identifier facilement des éléments diégétiques de l'encyclopédie architextuelle. Loin d'être un simple habillage superficiel, comme on l'a prétendu parfois (Ferreras, 1972), cette mise en monde joue un rôle capital de marqueur des imaginaires sériels. En ce sens, elle définit indirectement les attentes du lecteur et son mode de déchiffrement du texte.

Dès lors, il n'est guère étonnant que, dans certains genres, ce soit autour des *realia* que se nouent en grande partie les spécificités du pacte de lecture. C'est le cas en particulier de la science-fiction, dont le rapport au *novum* (cette nouveauté radicale que le lecteur doit progressivement domestiquer) se concrétise dans des objets imaginaires qui ne représentent pour le lecteur que des mots au référent problématique (« propulseur atomique », « poudre magnétique » ou « orgue d'humeur »), participent de la tension entre le « sens de l'émerveillement » (« *sense of wonder* ») et la logique cognitive, qui caractérise l'« estrangement cognitif » (« *cognitive estrangement* ») de la science-fiction (Suvin, 1980) Lorsqu'il débute un roman de science-fiction, le lecteur doit tâtonner pour assembler les néologismes constitutifs du monde qu'il découvre, pour imaginer les choses auxquelles renvoient les mots, et cette manière pour lui de conquérir le sens des objets (mais aussi des fonctions sociales, des activités, de la faune et de la flore ou des lieux) est ce qui constitue progressivement l'univers science-fictionnel et détermine le plaisir de la fiction [→ ANTICIPATION ET SCIENCE-FICTION : DES GENRES TECHNOCRITIQUES ?].

C'est aussi un rapport particulier aux objets qu'engage le pacte de lecture sériel du récit policier à énigme classique (dont les récits d'Agatha Christie figurent l'expression paradigmatique). À l'écart du rapport réaliste aux objets, celui-ci invite le lecteur à remettre en cause leur fonction affichée dans le récit, pour leur supposer des significations inavouées, appelées à se révéler au terme du récit. Suivant une mécanique de soupçon

généralisé qui structure le pacte de lecture, tout peut devenir indice ou preuve [→ Matières indiciaires : mémoire et vérité], tout particulièrement les éléments qui semblent les plus décoratifs. Dans ce cas, c'est l'ensemble du rapport aux choses qui se voit associer une valeur spécifique, engageant des modalités de lecture propres. En particulier, le lecteur tend à rechercher en elles des usages détournés – parfois au prix d'un trucage – contre leur fonction manifeste, obéissant en cela à la relation particulière qu'entretient le récit avec l'univers référentiel qu'il dépeint d'une manière non fiable.

En réalité, par-delà ces exemples paradigmatiques, c'est chaque genre qui affecte une valeur particulière à un ensemble de choses, soit qu'elles apparaissent comme un marqueur générique (le colt du *western* ou le vaisseau spatial de la science-fiction), soit que le genre leur attribue un rôle spécifique (tout un ensemble de choses peut se voir affecter des fonctions nouvelles dans un récit de *fantasy*, pour peu, par exemple, qu'on les enchante ou les maudisse). Mais la plupart du temps, les objets jouant le rôle de marqueurs génériques se voient également affecter des usages particuliers. Il est clair, pour reprendre l'exemple du colt dans le western, que celui-ci ne s'emploie pas de la même façon, et avec les mêmes conséquences, dans les récits de ce type et dans la réalité historique référentielle à laquelle renvoient vaguement les œuvres, puisqu'on peut exhiber son arme et l'utiliser sans grande conséquence. Mais on pourrait trouver un rapport spécifique à certains objets dans n'importe quel genre. Une arme à feu, un objet technologique, des signes ostentatoires de pouvoir ou de richesse, le contenu d'un sac à dos ou d'une malle échouée sur le rivage, un téléphone portable, une baguette de sureau, une bouteille de whisky ou un paquet de cigarettes pourront prendre, suivant les genres, des significations particulières. Ils pourront se charger d'une orientation axiologique différente, être décodés comme les signes d'une séquence narrative possible, contribuer ou non au plaisir sériel, etc. Plus largement, ils entreront en résonance

avec d'autres objets ou éléments matériels pour s'organiser en un univers dont la cohérence et la séduction sont en grande partie assurée par l'encyclopédie architextuelle du genre. Le *monde matériel* est ici avant tout un *monde sériel*.

## Des modes de production au monde des objets

On le voit, dans bien des cas, la fonction et la signification des objets ne sont pas seulement déterminées par la valeur qui leur est affectée dans l'univers référentiel extradiégétique que désigne le texte ; mais elles dépendent également des conventions intrinsèques du genre dans lequel leur usage est inscrit. C'est aussi parce que les conditions de création des œuvres les associent à des logiques de production industrielle, que les mondes représentés dans les fictions obéissent à des principes sériels. La fabrication et la distribution en série d'ouvrages standardisés favorisent la conception d'univers fictifs sérialisés. En ce sens, on peut considérer le système sériel des objets dans les romans comme la diégétisation des conditions de production et de distribution des œuvres.

Mais une telle diégétisation des conditions de production dépasse sans doute la seule question de l'univers stéréotypé des genres populaires, et l'on peut se demander si le rapport à la lecture induit par les modes de production ne se traduit pas plus largement par un investissement particulier des objets. De fait, si les conditions matérielles de publication du livre ont une incidence sur le mode de lecture du texte, alors les usages spécifiques du livre sériel (lecture de loisir, consommation rapide, etc.) peuvent en retour favoriser certains types d'univers de fiction susceptibles de mieux satisfaire les attentes du lecteur. Nous nous proposons de le montrer à travers l'exemple des fictions sérielles des Trente Glorieuses, dont l'avènement accompagne la montée en puissance de la consommation. En effet, les formats et les modes de distribution des collections stan-

dardisées, celles par exemple qui s'imposent après la Seconde Guerre mondiale au Fleuve Noir ou chez les autres éditeurs populaires, engagent un rapport particulier aux fictions. Les livres sont vendus dans les bureaux de tabac et les épiceries, au milieu d'autres produits de consommation. Exposés sur des présentoirs et soumis à une rotation rapide des titres [→ *Tourniquet à livres*], ils sont achetés par un lecteur peu soucieux de l'auteur, mais plus attentif au titre, à la couverture et au bref résumé en quatrième, ce qui les apparente davantage aux autres produits substituables des rayonnages de l'épicerie. Le livre est choisi un peu au hasard, lu rapidement, puis jeté ou échangé dans les réseaux de l'occasion. Il participe d'une économie de la consommation en développement dans les décennies d'après-guerre, dont il occupe les points de vente et à laquelle il participe dans sa matérialité standardisée.

Le développement du format *paperback* en France, au moment même où les éditeurs investissent massivement les espaces de la consommation des Trente Glorieuses, est significatif d'un rapport étroit existant entre ces productions littéraires et les mutations de la consommation dans les décennies d'après-guerre. Et de fait, au moment même où la presse et la publicité vantent les nouveaux produits de l'*American way of life*, les *paperbacks* (eux-mêmes issus d'un format anglo-saxon) accompagnent la substitution des nouveaux genres américains aux anciens genres nationaux : le roman noir remplace le policier, la science-fiction, l'anticipation, l'espionnage, le roman d'aventures géographiques. Or, la séduction de ces nouveaux genres américains tient aussi au monde qu'ils mettent en scène, reflétant à travers leur américanité de pacotille un certain imaginaire de la consommation. L'univers du roman noir des années 1950, avec son whisky, ses cigarettes blondes et ses voitures américaines, en est un exemple, bientôt acclimaté à la France à travers un imaginaire du Cinzano, des gitanes et des puissantes Citroën [→ *Placement de produit*]. De même, la science-fiction est fascinée par les machines, les véhicules fabuleux et

les nouvelles technologies ; et ses univers futuristes entrent en résonance avec les visions offertes par les reportages des magazines sur le Salon des arts ménagers ou le Salon de l'automobile [→ *Salon des arts ménagers*]. Enfin, avec ses gadgets, son sens de l'efficacité, ses technologies de pointe et ses séjours dans des hôtels internationaux au luxe tapageur, le roman d'espionnage semble donner une forme romanesque aux imaginaires des cadres supérieurs, ces nouvelles classes montantes des sociétés des Trente Glorieuses (Ross, [1994] 2006 ; Preciado, 2011). Ce monde, ce n'est donc pas tant celui qui se développe réellement durant les Trente Glorieuses, que l'imaginaire qui accompagne son développement tout en lui donnant sens : celui des vacances vers des destinations lointaines, de l'accessibilité de nouveaux objets vantés par la publicité, de versions sublimées du confort moderne et d'une nouvelle maîtrise technologique du quotidien.

Le monde consommé dans le livre met en scène les désirs de l'époque, parce que la lecture de divertissement, cette lecture jetable vendue dans des boutiques générales au milieu d'autres marchandises, participe elle-même d'un imaginaire consumériste. L'économie libidinale du divertissement produit naturellement des imaginaires marqués par la domination du désir (sexuel, sentimental, de prédation, de toute puissance…) ; et ceux-ci se matérialisent, dans les univers de fiction, par une fantasmagorie des objets qui retrouve celle de la consommation [→ Consommation et désirs : sciences sociales et littérature].

Un tel lien entre le plaisir de la lecture et la question du désir ne naît pas avec les Trente Glorieuses (même si la littérature de cette époque, accompagnant la montée en puissance de la consommation massifiée, le manifeste de façon frappante dans son rapport aux objets), puisqu'il inquiétait déjà les autorités morales de la fin du XIX^e^ siècle, quand elles s'émouvaient du risque que ces lectures fantasmatiques puissent instiller chez le lecteur des désirs de prédation. Sans aller jusqu'à ces réactions, qui tenaient de la panique sociale, on peut remarquer que cer-

tains genres ont fait de l'appropriation un des traits majeurs de leur séduction, à l'instar du roman d'aventures, qui se nourrit de trophées (pensons aux chasses fabuleuses de Verne) et de trésors. Plus largement, on a pu souligner les échos existant entre les imaginaires de machines extraordinaires et de romans d'aventures de la fin du XIX^e^ siècle, et les modèles de consommation exotique que charriaient à la même époque la publicité et les catalogues des Grands Magasins (Williams, 1982). De même, la littérature sentimentale tisse régulièrement un lien explicite entre désir amoureux et sexuel d'une part, et rapport à l'argent et à la consommation d'autre part. Déjà, le mélodrame de la Belle Époque établissait un rapport entre misère ou fortune et félicité du couple – ce que prolongeaient les récits de couturières de l'entre-deux-guerres, y ajoutant une mise en garde contre la séduction trop facile des objets. Après-guerre, les rêves de millionnaires, de manoirs, de grands restaurants et de voyages dans des destinations de rêve, constitutifs du genre, témoignent d'un lien étroit entre l'univers des sentiments et celui de la culture matérielle. Mais c'est surtout depuis les années 1980 que les nouvelles formes du *romance* explicitent cet imaginaire publicitaire du genre, avec sa fascination pour le *glamour* ou le monde des médias et de la mode (Negra, 2009). L'économie libidinale de la lecture sérielle (dominée par un principe de plaisir) est narrativisée dans l'imaginaire du genre sentimental (qui repose sur le désir sensuel et la consommation sexuelle), qui à son tour se déporte dans l'univers diégétique à travers une fascination pour les objets de consommation ostentatoire. On voit que les mécanismes sont proches de ceux des genres des Trente Glorieuses, quand les rêves virils des romans d'action se matérialisent dans les objets techniques. Ainsi les objets des fictions sérielles peuvent-ils apparaître comme *enchantés* (et pas seulement dans les romans de *fantasy*, on l'a vu), parce qu'ils se chargent de l'économie du désir et du plaisir qui meut le lecteur sériel : puissance hyperbolique des armes à feu, magots ou trésors fabuleux, technologies futuristes, objets-

signes de masculinité triomphante ou d'un bien-être ostentatoire, donnent une forme matérielle aux plaisirs de la fiction. Ils répondent dialogiquement aux moments de souffrance du personnage, construisant un monde matériel oscillant entre le manque et son comblement.

Ce que signifient de tels mécanismes, c'est que le monde des objets mis en scène dans les romans ne renvoie pas seulement à l'univers référentiel du lecteur, pas même seulement aux univers diégétiques sérialisés que produisent les encyclopédies architextuelles des genres et des collections, mais aussi, de manière plus souterraine, à la mise en monde des modes de consommation des œuvres elles-mêmes. Ainsi, c'est la matérialité des ouvrages et leurs modes de distribution qui expliquent la montée en puissance des grands genres populaires stabilisés (favorisés par les collections standardisées), et leur manière de se diégétiser en système d'objets définis par le genre. Mais c'est aussi le mode de consommation hédoniste induit par le livre conçu comme une marchandise de masse qui explique la façon dont, dans les récits, le pouvoir et le désir ont pu s'incarner de plus en plus au XX^e^ siècle dans les objets. L'économie du plaisir associée à la consommation en série de produits culturels comme les romans sériels (mais aussi, tout aussi bien, les séries télévisées, les bandes dessinées, etc.) favoriserait la mise en scène d'un univers matériel enchanté dont les objets sont consommés, dans l'économie libidinale de la lecture, comme autant de satisfactions d'un désir de jouissance impulsé par l'acte de lecture lui-même.

**Bibliographie**

Bruce Jean, *Alerte !*, Paris, Fleuve Noir, 1952.

Sainte-Beuve Charles-Augustin, «De la littérature industrielle», *Revue des Deux Mondes,* 19, 1839.

## Tourniquet à livres

En 1962, le poète et critique allemand H. M. Enzensberger prenait l'exemple d'un tourniquet à livres pour mettre en évidence la bascule de la littérature dans l'univers marchand qu'induisait l'avènement du livre de poche : « l'air innocent, presque frivole, comme un charmant jouet d'enfant, le nouvel arbre de la science se dresse devant les portes des boutiques, dans les halls de gare, dans les passages tout miroitant de magasins de nos grandes villes ». Le tourniquet à livres offre ses marchandises chatoyantes, confondant dans une même séduction publicitaire romans d'amour jetables et œuvres du patrimoine littéraire. Deux ans plus tard, Hubert Damisch évoque un même « racket des présentoirs (comme ils disent sans fard dans leur langage), de ces tourniquets en fil de fer où s'entassent ces objets bariolés que sont les livres de notre temps » (1964). Il n'est guère étonnant que ce nouveau dispositif de vente ait pu servir de cible privilégiée pour dénoncer un livre réduit à une marchandise, puisque le tourniquet et le présentoir métallique portent en eux les logiques de consommation qui s'imposent durant les Trente Glorieuses.

Mais de tels dispositifs ne sont pas liés au livre de poche. Dès les années 1950, ce sont les éditeurs populaires qui les investissent, parce qu'ils leur permettent de transformer n'importe quel commerce de proximité en point de vente de livres : les bureaux de tabac, épiceries ou stations-service se voient ainsi proposer des présentoirs en métal siglés à la marque des Presses de la Cité ou du Grand Damier, qui peuvent s'accrocher aisément près de la caisse ou à l'entrée du magasin. L'enjeu est de taille pour les éditeurs. Il s'agit de faire du livre un produit de consommation parmi d'autres, en le mêlant aux autres marchandises. Marcel Duhamel, le directeur de la « Série Noire », harcèle Gaston Gallimard pour l'inciter à investir davantage dans ce type de mobilier : « de nouveaux présentoirs, très bien faits, commencent à inonder les librairies et les dépositaires-tabacs. Dommage que ce ne soit pas ceux de la Série Noire, que je réclame depuis deux ans, mais ceux des Presses de la Cité-Fleuve Noir » (29 juillet 1963, archives Marcel Duhamel, Bilipo). Nul questionnement littéraire ici. Il s'agit d'occuper le plus d'espace de vente avec ses livres, comme on place de la lessive ou du café.

On comprend alors mieux la méfiance d'un Enzensberger ou d'un Damisch face à la multiplication des tourniquets de livres de poche dans les années 1960. Tant que ce type de dispositifs se voyait réservé aux *paperbacks* policiers ou sentimentaux, il ne faisait que confirmer le présupposé d'une distinction entre l'univers de la haute culture et celui de la culture de consommation. Mais avec le livre de poche, les deux sphères se confondent, annonçant la fin d'une telle distinction, pourtant au cœur de l'idéologie de la modernité. Le livre, quel qu'il soit, est une marchandise. Au moment même où les premières expositions de pop art sont offertes au public

français, les tourniquets à livres de poche témoignent, à leur façon, que l'art et le commerce appartiennent à la même sphère culturelle.

*Matthieu* LETOURNEUX
*Université Paris Nanterre*

**POUR ALLER PLUS LOIN…**

ENZENSBERGER Hans Magnus, « La culture considérée comme bien de consommation. Analyse de la production du livre de poche », *Culture ou mise en condition ?*, Paris, UGE, « 10/18 », 1973.
SOREL Patricia, *Petite histoire de la librairie française*, Paris, La Fabrique, 2021.

## Placement de produit

Dans *Le Crime de Monsieur Lange*, un auteur d'une série de westerns publiés en fascicules découvre que son éditeur ajoute dans ses romans des publicités pour la pilule Ranimax. À l'époque, la pratique reste rare dans les romans, mais elle permet à Jean Renoir de dénoncer un penchant de la littérature commerciale : dès lors qu'elle obéit aux principes de la marchandise, elle tend à importer dans le texte ses logiques marchandes. Le mouvement n'est pas neuf. Déjà, au XIXe siècle, le roman-feuilleton empruntait ses procédés attractionnels à la publicité, et le théâtre multipliait les changements de décors pour mettre en valeur tapissiers et marchands de meubles.

Le placement de produit ne va cependant réellement s'imposer dans les romans qu'à partir des années 1950. À cette date, toutefois, il prend une importance considérable. Les éditeurs populaires en parlent librement avec les auteurs : en 1958 par exemple, Edmond Nouveau, qui dirige les éditions de L'Arabesque (spécialisées dans le récit policier et l'espionnage) écrit à G. J. Arnaud, alors son principal auteur : « Pour Luc Ferran, vas-y pour Cinzano si tu veux. J'attends un coup de fil de la maison Cinzano pour savoir si nous sommes d'accord définitivement et sous quelles conditions ». Et il précise sa demande, dans la suite de sa lettre : « De toute façon, il suffit de citer 2 fois (3 fois au plus) le mot Cinzano. Il ne faut pas que le texte en soit truffé » (19 décembre 1958). Certains éditeurs systématisent la pratique, comme le Fleuve Noir, qui négocie directement avec plusieurs industriels pour placer les produits (alcools, tabacs, produits de beauté ou automobile). Chez Plon, puis chez Vaugirard, l'éditeur et auteur Gérard de Villiers réussit si bien dans le placement de produits, qu'à sa mort il possède une cave de plusieurs milliers de bouteilles constituée grâce aux publicités pour des boissons alcoolisées.

Loin d'être anecdotique, une telle pratique illustre les relations entre littérature de masse et culture marchande. Investissant tous les lieux de commerce – épiceries, bureaux de tabac et, de plus en plus, supermarchés –, les romans en intériorisent dans leur intrigue les logiques commerciales et peuvent absorber les techniques des autres supports imprimés de ce monde marchand, comme la publicité et le packaging. On pourrait s'offusquer de la pratique, y voir un déclin de l'exigence littéraire. C'est oublier que le placement de produit est devenu courant dans d'autres domaines artistiques – cinéma, télévision, jeux vidéo – et l'on ne voit pas pourquoi la littérature seule aurait dû être épargnée. Dans le recours à ce type de publicité se devine l'espoir que la dynamique de désir et de plaisir qu'engage la lecture sérielle bénéficie en partie aux marques que le consommateur rencontre dans l'univers de fiction. Il est difficile de déterminer l'efficacité de tels procédés qui ont pratiquement disparu en littérature. Mais leur généralisation aujourd'hui au

cinéma ou à la télévision témoigne de la pénétration des imaginaires par la culture matérielle, cet autre domaine où règnent le plaisir esthétique et les séductions de l'imagination.

*Matthieu* LETOURNEUX
*Université Paris Nanterre*

**POUR ALLER PLUS LOIN...**

ARTIAGA Loïc, LETOURNEUX Matthieu, *Aux origines de la pop culture, le Fleuve noir et les Presses de la Cité ou l'invention d'un transmédia à la française, 1945 - 1990*, Paris, La Découverte, 2022.

BOUCHARENC Myriam, *L'Écrivain et la publicité : histoire d'une tentation*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2022.

LEHU Jean-Marc, *La Publicité est dans le film ; Placement de produits et stratégie de marque au cinéma, dans les chansons, dans les jeux vidéo...*, Paris, Éditions d'Organisation, 2006.

RENOIR Jean, *Le Crime de Monsieur Lange*, Films Obéron, 1936.

# La culture du quotidien au XIXe siècle

*Marie-Astrid* Charlier
*Université Paul-Valéry Montpellier 3, IUF*
*Marie-Ève* Thérenty
*Université Paul-Valéry Montpellier 3, IUF*

Pour penser les relations entre littérature et culture matérielle, il est nécessaire de les replacer plus globalement dans la culture du quotidien qui s'installe au XIXe siècle. Alors que sous l'Ancien Régime le paradigme théologique dominait les expériences et représentations du temps, la période post-révolutionnaire se caractérise par un bouleversement des repères temporels, des rythmes de vie et des mesures du temps : le jour devient une unité opérante dont la presse et la littérature vont interroger et construire simultanément le sens.

Certes les premiers effets de rythme sont donnés par la nature. Mais aux rythmes naturels (jour/nuit, succession des saisons et des récoltes), l'homme a la particularité d'associer des rythmes sociaux et culturels. La religion catholique a sans doute fourni à la France le premier mode collectif de scansion et de repérage dans un temps aussi bien quotidien (mâtines, vêpres, bénédicités) qu'hebdomadaire (messe dominicale) ou annuel (succession des fêtes religieuses, périodes de carêmes, carnavals). Même les « mécréants » n'échappaient pas à un mode d'inscription dans le temps qui se manifestait autant dans les mœurs que dans le paysage visuel avec le clocher apparent de chaque église ou encore dans l'environnement sonore avec la scansion du temps par la cloche (Corbin, 1994).

D'autres modes de scansion sociale sont venus doubler la scansion religieuse. En fait, la société française est, à partir du XIXe siècle, encadrée dans des grilles temporelles précises qui ne laissent plus beaucoup de place à l'imprévu. Alain Corbin a montré, dans son ouvrage sur *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, que la nouveauté venait du fait qu'aux « temps poreux, pénétrés d'imprévus, ouverts à la spontanéité, soumis à l'interruption fortuite et récréative » se substituait au XIXe siècle « un temps calculé, prévu, ordonné, précipité », un « temps linéaire, strictement mesuré (1995 : 10). L'ensemble de la société entre en fait dans la logique de la périodicité même si les rythmes sociaux impératifs des différentes classes sociales se superposent sans forcément coïncider. Ainsi, la mondanité définit ses propres protocoles temporels caractérisés par un certain savoir-vivre, des codes vestimentaires, des saisons propres, alors que les classes prolétaires obéissent à d'autres rythmes calés sur la mise en place des règlements d'atelier et sur les tolérances qu'ils ménageaient, comme la Saint-Lundi.

Tous ces phénomènes se produisent alors que s'impose une temporalité nationale avec l'heure de Paris généralisée par la loi en 1891. La temporalité au XIXe siècle et son appréhension se modifient de manière complexe selon des processus contradictoires : (1) collectivisation et accentuation de la coïncidence des expériences ; (2) entrée dans un régime de la répétitivité ; (3) différenciation sociale des temporalités, le temps étant avec l'argent l'un des modes de discrimination majeurs de la modernité.

Temps du travail, temps des loisirs, temps médiatique installent une culture du quotidien au sein de laquelle la vie matérielle est essentielle. Dans un monde où « c'est l'opposition du passé et du futur qui occupe maintenant la place centrale, congédiant de ce fait l'opposition entre ici-bas et au-delà » (Koselleck, 2016 : 33), le regard se tourne vers l'immanent et son épaisseur. À travers les gens et les objets qui habitent le présent, le passé se laisse saisir en filigrane – ou la rupture avec celui-ci – tandis que

le futur interroge. L'expérience temporelle se déploie désormais sur un axe dont chaque point et chaque segment posent problème. Dans ce contexte, la presse et la littérature développent une poétique du *signe*, de l'indice, qui s'articule logiquement aux objets pour déchiffrer un présent problématique, inédit dans sa configuration socio-temporelle. À cet égard, non seulement le journal constitue *en soi* un objet crucial de la culture matérielle du XIXe siècle qui participe à l'installation massive du rythme quotidien et au déchiffrement du présent, mais il *quotidianise* la littérature romanesque en l'éditant presque toujours avant sa publication en volume.

Structuré en deux temps, ce chapitre explorera d'un point de vue historique et médiapoétique les liens entre le roman et son support quotidien avant de s'attacher à la manière dont le roman réaliste et naturaliste incorpore la culture du quotidien. On espère ainsi montrer que l'articulation entre la littérature et la culture matérielle ne peut se comprendre sans envisager la culture du quotidien, entendue comme ce magma temporel, social et médiatique qu'elles habitent et façonnent simultanément.

## Le journal et la quotidianisation du monde

Dans cet agencement temporel complexe, le journal a fini par constituer au fil du XIXe siècle une nouvelle forme de rythme assez comparable dans sa capacité de rassemblement à la religion et inaugurant une des formes les plus radicales, universelles et intransigeantes de scansion : la scansion médiatique.

### *Le journal, créateur d'une quotidienneté rassurante*

Le journal s'est imposé d'abord en s'intégrant à d'autres rythmes comme les repas, le travail. Stendhal déjeunait mal quand il n'avait pas ses rognons et son feuilleton de Geoffroy.

Les enquêtes réalisées par Anne-Marie Thiesse pour *Le Roman du quotidien* révèlent à la Belle Époque la même régularité des lectures des gens anonymes : « Tous les matins, on déposait à notre porte *Le Matin*. Mon père le lisait à fond, après le repas de midi », « Ma mère lisait le journal le lendemain matin, en prenant son petit-déjeuner » ([1984] 2000 : 14,15). Le journal est aussi lu dans les transports publics avec un effet d'autant plus spectaculaire que toute une population lit en même temps le même texte : « Les Parisiens qui ont vu comme moi, il y a trois ou quatre ans, la curiosité haletante, frénétique, avec laquelle un roman […], *Zigomar,* publié dans *Le Matin*, était lu dans la rue, le métro, le tramway, l'autobus ou le train, par les centaines de milliers de personnes qui se rendent à leur travail vers huit heures, peuvent dire qu'historiens et moralistes sont fondés à prétendre que l'apparition d'un feuilleton à grand succès est un événement social » (Jules Langevin cité dans *Le Roman du quotidien* : 51)

Mais le journal n'est pas seulement objet du quotidien, il est créateur de quotidienneté. Le phénomène du roman-feuilleton le manifeste bien car il a redoublé en fait la périodicité du quotidien par la périodicité du feuilleton. Le phénomène du suspense et du report au lendemain (avec la formule fameuse « la suite à demain ») crée une forme hyperbolique d'attente et de retour régulier de la lecture du journal. Lorsque le premier grand succès du roman-feuilleton, *Les Mystères de Paris* (1842-1843), ne respecte pas le rythme du journal, les lecteurs s'exaspèrent et interviennent quelquefois de manière décisive comme le Président du Conseil Soult qui libère Eugène Sue de ses obligations de garde national pour qu'il puisse remplir son devoir quotidien. Même les non-lecteurs, pour peu qu'ils vivent en ville, sont imprégnés de la périodicité du journal, notamment à la fin du siècle lorsque les crieurs braillent à chaque édition les gros titres des journaux.

Le renoncement à l'objet-fétiche, symbole de la périodicité, de la répétitivité mais aussi peut-être de l'aliénation sociale,

devient le signe des vacances et manifeste l'entrée dans l'ère de l'oisiveté et du loisir comme l'écrit Zola en 1880 dans la préface aux *Mémoires de Paris* de Chincholle :

> « Enfin, je ne lirai donc plus de journaux ! » Oh ! ne rien savoir, c'est la volupté, c'est le paradis, après nos débauches de renseignements ! Le lever chaque matin dans quelque coin perdu, les oreilles calmes, en pleine ignorance de ce qu'ont pu dire et faire, la veille, les éternels pantins de la politique, et se coucher chaque soir sans être au courant des sottises de la journée, il y a là un véritable bain de fraîcheur, une sensation de pleine santé.

Mais la suite du propos de Zola montre que la périodicité nous tient :

> Je sais bien qu'au bout de deux ou trois jours on est las de silence ; on devient inquiet, on court à la gare acheter les journaux. Mais cela est une simple preuve de la profondeur du mal. Le virus de l'information à outrance nous a pénétrés jusqu'aux os, et nous sommes comme ces alcooliques qui dépérissent dès qu'on leur supprime le poison qui les tue. Il serait si bon de ne pas porter dans le crâne tout le tapage du siècle, la tête d'un homme aujourd'hui est si lourde de l'amas effroyable des choses que le journalisme y dépose pêle-mêle quotidiennement (III-IV)

Le journal incarne le temps moderne, répétitif et fragmenté. Rien d'étonnant donc à ce qu'il soit présent en peinture dans beaucoup de natures mortes contemporaines où il remplace une autre forme d'emblématisation de la temporalité humaine, les crânes qui symbolisaient l'adage effrayant – *memento mori* – dans les vanités. Car pour sa part, contrairement aux apparences, le journal met en scène une vision finalement rassurante du temps.

Dans un essai paru en 2005, *La Découverte du quotidien. Éléments pour une phénoménologie du monde de la vie*, Bruce Bégout a démontré avec brio que l'envers du quotidien, l'événement, constitue généralement une inquiétude pour l'homme car l'événement-rupture annonce et prépare cette grande rupture que sera la mort. La construction d'une routine, d'un quotidien, d'une

temporalité régulière est donc une opération universelle et rassurante. D'après Bégout, un des moyens qu'a trouvés l'homme pour échapper à l'angoisse de sa mort est de se construire un quotidien répétitif, une routine qui lui permet d'exclure la possibilité d'un changement. Or, le journal est un des instruments collectifs de la « quotidianisation » du monde. Certes, en apparence, il met en scène avec une grande violence l'élément de rupture : le tremblement de terre, le naufrage, la révolution, le déraillement du train qu'il place à la une avec de gros titres à partir des années 1880. Et ce spectaculaire, ce sensationnel, cet imprévisible donnent du piquant à la platitude des expériences individuelles. Mais au-delà de cette scénographie de l'événement, la structure même du journal vise à rassurer. D'abord, en continuant à paraître, il manifeste que le quotidien persiste malgré la catastrophe. Dans l'article « Les sentiments filiaux d'un parricide » publié dans *Le Figaro* le 1er février 1907, Marcel Proust insistait ainsi avec raison sur la conjonction jouissive entre les catastrophes du monde et le recueillement du petit-déjeuner :

> Procéder à cet acte abominable et voluptueux qui s'appelle *lire le journal* et grâce auquel tous les malheurs et cataclysmes de l'univers pendant les dernières vingt-quatre heures, les batailles qui ont coûté la vie à cinquante mille hommes, les crimes, les grèves, les banqueroutes, les incendies, les empoisonnements, les suicides, les divorces, les cruelles émotions de l'homme d'État et de l'acteur, transmués pour notre usage personnel à nous qui n'y sommes pas intéressés, en un régal matinal, s'associent excellemment, d'une façon singulièrement excitante et tonique, à l'ingestion recommandée de quelques gorgées de café au lait.

Une fois la surprise passée, l'événement est peu à peu englouti dans les pages intérieures du journal, chargées justement de mettre en espace le quotidien, et l'événement est en quelque sorte « quotidianisé » par le journal. Ainsi le lendemain de la catastrophe du naufrage du paquebot « Général Chanzy » le 12 février 1910, *Le Matin* fait la une sur son unique survivant. Mais le 18 février 1910, soit six jours après la catastrophe, cet événe-

ment n'est plus traité que par une brève en page 2. On y apprend que le naufragé a déjeuné tranquillement la veille en famille et qu'il a ensuite visité *Le Matin*. Le quotidien a repris le dessus. Catégoriser l'événement comme catastrophe, c'est déjà l'inscrire comme un élément prévisible du quotidien et donc comme parfaitement assimilable par le lecteur. On voit donc combien le journal, par sa structure plus que par ses contenus, participe à la construction d'une temporalité collective rassurante.

### *L'invention de la case du bas*

Venons-en maintenant aux liens entre la littérature et le quotidien médiatique car la littérature, par le biais du principal medium qui la publie, la presse, s'intègre elle-même dans ce régime répétitif. L'essentiel de la production littéraire du XIX^e^ siècle est paru dans la presse (journaux, magazines, revues), et notamment dans la case feuilleton, avant d'être repris en livre. Le fonctionnement de cette case feuilleton au rez-de-chaussée du quotidien explique certaines mutations essentielles de la littérature au XIX^e^ siècle, notamment la prolifération des objets romanesques, en raison sans doute de l'entrée dans une ère de la propriété privée, de l'intimité bourgeoise, de la publicité et de la commercialisation des objets. Le lien est étroit entre la matérialité des supports et la fictionnalisation des objets [→ LA « LITTÉRATURE INDUSTRIELLE » : HISTOIRE ET POSTÉRITÉ D'UNE NOTION].

Le feuilleton est en fait le fruit d'un subterfuge fiscal. Avant de devenir un genre, il a d'abord été un espace à remplir, que s'ouvre *Le Journal des débats* le 28 janvier 1800 (8 pluviôse de l'an VIII). Les propriétaires du *Journal des débats* regardant de près la législation avaient en effet découvert qu'une augmentation du format était possible sans fiscalité supplémentaire. Dès ce moment, le feuilleton développe quelques caractéristiques particulières qu'il gardera tout au long du siècle.

Il est d'abord un espace de la connivence. Rubrique mosaïquée, le feuilleton est composé sous l'Empire et sous la Res-

tauration d'un bric-à-brac de petits articles : programmes de spectacles ou de divertissements parisiens, brèves critiques dramatiques, charades, courriers de lecteurs, droits de réponse, rubriques de mode, petites annonces. Il s'agit d'un lieu d'échanges, un espace intermédiaire, un *sas* entre le journal et le lectorat où s'organisent toutes sortes de transactions commerciales, pratiques ou personnelles. Les messages et les petites annonces couvrent les colonnes du feuilleton. Il faut d'abord l'envisager comme un espace de proximité, voire d'interactivité avec le lecteur. Il gardera longtemps cette spécificité, comme le montrera l'important courrier de lecteurs adressé aux romanciers-feuilletonistes.

Très tôt également, le feuilleton apparaît comme un espace de contre-pouvoir, le lieu de résistance dans un journal par ailleurs censuré. Censé être anodin, apolitique, il échappe largement au contrôle de la censure sous l'Empire.

Le feuilleton est l'espace du retour régulier et de la série. On peut jouer de plusieurs rythmes, superposer à la périodicité quotidienne une autre périodicité, jouer sur le sentiment d'interruption brutale pour créer une déception et une attente. S'ajoute alors à l'idée de connivence le principe de répétition, caractéristique du roman-feuilleton et de ses intrigues, mais qui apparaît très tôt dans l'espace feuilletonesque.

À la fin de la Restauration, le feuilleton constitue non seulement un impressionnant espace critique mais aussi un laboratoire générique expérimental où se tentent une écriture du social et une écriture de la fiction, lesquelles annoncent cette grande fiction sociale que sera le roman-feuilleton. Très tôt, le feuilletoniste se fait observateur, flâneur, enquêteur parfois même. Ainsi à partir de 1811, Étienne de Jouy, sous le pseudonyme de l'Hermite de la Chaussée d'Antin, publie chaque samedi dans *La Gazette de France* un bulletin d'observation sur les mœurs et sur les usages parisiens. Ancêtre du *reporter*, il développe le paradigme de l'enquête dans le quotidien : « je vais, je viens, je regarde, j'écoute et je tiens note le soir, en rentrant,

de tout ce que j'ai vu et entendu dans ma journée […] » (6-7). L'expression de « rez-de-chaussée du journal » trouve une nouvelle cohérence dans cette proximité avec la rue que le feuilleton ne cessera tout au long du siècle de revendiquer.

Avec la fondation de *La Presse* et *Le Siècle* en 1836, le roman s'installe dans la case-feuilleton. Ces deux quotidiens divisent par deux le prix de l'abonnement annuel, le faisant passer de 80 à 40 francs, et comblent le manque à gagner par l'augmentation de recettes publicitaires et du nombre d'abonnés séduits par la rédaction plus littéraire du journal. En fait la grande innovation de Girardin est de faire appel à la fine fleur de la jeunesse romantique, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, à qui il confie le rez-de-chaussée du journal pour des collections de chroniques, de critiques et de fictions. Pendant une vingtaine d'années, sous la pression de ces jeunes romantiques débutants, le feuilleton devient un formidable laboratoire générique, un lieu d'expérimentation des écritures les plus novatrices (roman-feuilleton urbain, scènes de la vie de bohème, romans de cape et d'épée, chronique parisienne, critique littéraire…). Dès le début des années 1840 en fait, l'attractivité des journaux ne dépend plus uniquement de leur idéologie mais surtout de l'offre du feuilleton. Naissent alors les grandes campagnes de promotion du feuilleton qui prend pied dans la ville. Et les critiques de tomber de plus en plus drues sur une mécanique industrielle qui s'est adaptée en fait à son support.

### *L'imaginaire du feuilleton : le bas contre le haut*

À la Chambre des Députés, on s'inquiète de cette soudaine prédominance des littérateurs sur les politiques. Les débats parlementaires entre 1843 et 1847, les joutes dans les revues et les procès de presse soulignent la discordance idéologique qui s'établit souvent entre le haut-de-page, le premier-Paris, et le feuilleton. Car *a priori*, un directeur de journal est supposé chercher des fictions ou des feuilletons dont le projet idéologique

concorde avec le haut-de-page. Ainsi Dalloz, le directeur du *Moniteur Officiel*, refuse en 1875 *Son Excellence Eugène Rougon* d'Émile Zola alors même qu'il pense que le roman est un chef-d'œuvre, parce qu'il ferait « une tache rouge au rez-de-chaussée ».

Mais force est de constater que cette complémentarité n'existe pas toujours. Le journal, par le biais du feuilleton, a au contraire offert la possibilité aux écrivains d'exprimer de fortes oppositions à son projet idéologique. Le cas des écrivains romantiques embauchés par Émile de Girardin en 1836 et menant une guerre de tranchées depuis le feuilleton pour s'opposer à la vision industrielle du premier-Paris et aux efforts de *La Presse* pour investir politiquement et idéologiquement le régime de la monarchie de Juillet en est d'emblée assez représentatif. Le discours feuilletonesque s'oppose au reste du journal, le discours sérieux. Ainsi le revendique le 15 juin 1841 Delphine de Girardin, la femme d'Émile de Girardin, qui, sous le pseudonyme de vicomte de Launay, détient la rubrique hebdomadaire du « Courrier de Paris » dans le feuilleton de *La Presse :*

> O lecteurs ! faudra-t-il tous les ans vous le redire : *La Presse* et le *Courrier de Paris* sont deux choses complètement distinctes et tout à fait indépendantes l'une de l'autre. *La Presse* n'est nullement responsable de ce que dit le *Courrier de Paris*, de même que le *Courrier de Paris* n'est nullement responsable de ce que publie *La Presse*.
> L'un est un journal sérieux, l'autre est une gazette moqueuse, c'est-à-dire que leur caractère, leurs opinions, leur point de départ, leur but et leurs devoirs à tous deux sont différents.

Cette sécession entre haut-de-page et feuilleton concerne au premier chef le roman-feuilleton. Le cas du *Journal des débats*, organe privilégié de la bourgeoisie conservatrice, bénéficiant de subventions du gouvernement au point d'apparaître aux yeux des observateurs comme un organe quasi officiel et publiant une fiction socialisante comme *Les Mystères de Paris* en est un exemple frappant. Mais les romans socialistes de George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine* publié dans *L'Époque*, *Jeanne* dans *Le Constitutionnel*, en sont d'autres. En quelques années, les

exemples se multiplient : beaucoup de directeurs de journaux préférant faire passer le succès financier du journal avant sa cohérence idéologique.

Et si cette opposition idéologique entre le haut et le bas de page repose sur une réalité manifeste, il est frappant de voir comment le discours contre le feuilleton prend rapidement un tour fantasmatique et ceci tout au long du siècle. La métaphore du rez-de-chaussée de journal, filée, conduit finalement beaucoup des conservateurs de l'époque, de manière plus ou moins virulente, à évoquer une maison envahie par le bas de ses colonnes. Ainsi le critique conservateur, Alfred de Nettement, dans ses *Études critiques sur le feuilleton-roman*, s'indigne de voir la maison-journal subir le putsch du roman-feuilleton :

> L'espace matériel manque : la place que la critique occupait dans le journal, le roman l'a prise, le feuilleton appartient aujourd'hui au roman. Il y est entré d'abord modestement, comme tous les gens qui entrent ; il a demandé un coin dans le logement de la critique ; il a été doux, humble, courtois ; il s'est fait petit comme Tartuffe, lorsqu'il est pour la première fois reçu chez Orgon. Mais une fois dans la place, il a gagné chaque jour un pied, puis deux, tant qu'enfin il s'est rendu maître du logis, et quand la critique a songé à se fâcher et à le mettre dehors, il a changé de ton, et s'est écrié comme le personnage de Molière : La maison est à moi, c'est à vous d'en sortir. (66)

Putsch ou révolution car les critiques soulignent que la maison-journal est de fait envahie par le peuple. Par le biais du roman-feuilleton et du tableau de Paris, de nouvelles silhouettes populaires apparaissent dans le journal et déclassent cet espace public réservé à l'élite bourgeoise. La critique conservatrice, celle des revues et des tribunaux, vise d'abord les descriptions de la pègre (Vautrin, La Chouette, Le Maître d'école, Rodin) et son argot qui font le quotidien du roman-feuilleton mais aussi et au-delà tous ses personnages populaires comme l'ouvrier Morel dans *Les Mystères de Paris*.

Ces nouveaux habitants du rez-de-chaussée ne constituent pas seulement le nouveau personnel du roman, ils forment

aussi le nouveau lectorat d'un journal qui se démocratise lentement. Finalement la grande crainte des contempteurs du bas-de-page paraît bien être cette ère de la démocratisation que semble ouvrir le roman-feuilleton comme si celui-ci décrivait ses propres lecteurs. Nettement s'offusque d'une société renversée la tête en bas, les pieds en haut, une société « où tout ce qui était au-dessous de vous est maintenant au-dessus » (12).

En fait la structure même du journal offre à l'imaginaire des lecteurs un espace axiologique, qui est activé dans toutes ses dimensions. Espace du bas, le feuilleton serait par analogie l'espace du sexe en opposition axiologique à un espace de la tête incarné par le premier-Paris. Si on envisage le lectorat, le masculin et le féminin se répartissent également de manière prévisible : le lecteur masculin est censé lire le haut-de-page et le premier-Paris tandis que la lectrice féminine s'abrutit, si on écoute Nettement, dans les filets du feuilleton. Il est à parier d'ailleurs que cette structure prégnante, comme le discours métaphorique qui l'accompagne, finissent par influer aussi sur l'écriture même du feuilleton et motivent une esthétique du caché, du latent et de la conspiration. Là encore, les évolutions de la littérature ne se comprennent pas sans une considération de sa matérialité.

### *Penser le haut et le bas ensemble. Pour une poétique historique des supports*

Cette lecture fantasmatique du roman-feuilleton prédomine sous la monarchie de Juillet mais une opposition trop marquée entre haut-de-page et bas-de-page constituerait une erreur d'appréciation de la réalité du journal. Il faut appréhender en fait ensemble un siècle de circulation entre haut-de-page et bas-de-page pour bien comprendre la portée du laboratoire du feuilleton. L'espace du feuilleton ne se pense pas indépendamment du haut de page. Toutes les tentatives de sécession se font dans le cadre d'une appréhension de la totalité formée par les deux

espaces et avec une ironie certaine. Les romantiques ironistes et les chroniqueurs savent bien que leur pouvoir de critique est ce qui fonde la qualité polyphonique du journal, essentielle dans un univers médiatique. Ils savent que leurs divergences participent de la construction même de la machine médiatique.

Cette ironie constante du feuilletoniste à la fois en haut et en bas, virtuose de la rubrique du bas mais participant du succès de l'ensemble grâce à la polyphonie, explique les multiples effets de circulation entre le haut et le bas de page. D'un côté, la poétique des genres journalistiques du haut de page, le fait divers, le reportage, l'interview, est contrainte par cette proximité avec la case du roman, c'est ce que Marc Angenot dans *1889, un état du discours social* a appelé la gnoséologie romanesque ; de l'autre l'émergence d'une esthétique, que l'on a appelée réaliste mais que l'on aurait pu appeler médiatique, s'explique largement par l'hybridation du roman avec la matière informative. Car le roman publié dans le feuilleton se nourrit du contact avec la matière informative et si les genres journalistiques sont fictionnalisés, le roman lui est défictionnalisé avec la multiplication des digressions extranarratives, l'inscription des épisodes de la fiction dans l'actualité du débat public, l'insertion d'articles de presse à l'intérieur du feuilleton, l'intégration de faits divers dans la diégèse et aussi le commentaire de l'entrée dans une culture de la marchandise sensible notamment à la lecture de la quatrième page du journal, celle de la publicité. Le roman montre abondamment cette objectivation et la fictionnalise aussi.

## Au ras des expériences : le roman du quotidien au XIXe siècle

Avec l'entrée dans la civilisation médiatique, le XIXe siècle est traversé par un large flux culturel (artistique et scientifique) orienté vers la recherche de la vérité. Du côté des productions

artistiques et littéraires, cela se traduit par des tentatives sans cesse renouvelées pour faire davantage coïncider la fiction et le réel, ce qu'incarnent, à l'intérieur du journal, les circulations entre haut-de-page et bas-de-page. Les romanciers réalistes et naturalistes du XIX^e^ siècle vont notamment chercher la vérité de leur époque dans la représentation de la vie quotidienne, composée d'une multiplicité de microrythmes qui se frottent et s'entrechoquent souvent, à l'image de la polyphonie et de la polyrythmie du journal, comme on vient de le voir. Dans le roman, les déplacements s'accompagnent de retard, de longue attente ou de course folle (*L'Éducation sentimentale* de Flaubert, *Une vie* de Maupassant) ; la vie de couple est mise à l'épreuve des rythmes différents, voire divergents des hommes et des femmes (par exemple *La Maison du chat qui pelote* de Balzac, *En ménage* de Huysmans) ; les rites de la vie privée sont bousculés, notamment chez les ouvriers contraints par des cadences de travail infernales (*Germinal* de Zola) [→ OBJETS DE NÉCESSITÉ ET PRÉCARITÉS MATÉRIELLES DANS LA LITTÉRATURE : L'EXEMPLE DES LITTÉRATURES OUVRIÈRES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e^ SIÈCLE]. La culture du quotidien dont les romanciers s'emparent répond à leur projet sociographique tout en produisant de la tension narrative dans les fictions.

### *Déterminisme et créativité : un conflit de rythmes*

Philosophes et anthropologues ont bien montré que la quotidienneté est universelle en ce sens que tout mode de vie s'organise en rituels. Mais la quotidienneté est aussi éminemment sociale et historique. Époques, classes sociales et styles de vie ont leurs quotidiennetés et l'individu navigue entre rites sociaux et rythmes propres, lesquels engagent sa liberté, sa personnalité. La question du rapport entre vie quotidienne et créativité a fait l'objet de nombreux débats des années 1950 aux années 1990 : à la vision aliénante, voire aliéniste d'un Henri Lefèbvre (*Critique de la vie quotidienne*, 1958-1981) Michel de Certeau a répondu

dans *L'Invention du quotidien* (1990) en défendant l'hypothèse d'un individu par définition rusé qui joue avec les codes sociaux et l'ordre social pour s'aménager une part d'invention. Or, cette tension entre contraintes sociales et désir d'émancipation créatrice est au centre des fictions du XIX^e^ siècle.

La plupart des romans réalistes puis naturalistes racontent la destinée d'un *héros* qui tente de se libérer de la condition qu'on lui a assignée : en cela, il se débat entre une quotidienneté imposée par son milieu social et sa famille (quand il en a une) et une quotidienneté à laquelle il aspire. La trajectoire de Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale* se fonde sur un tel conflit, tout comme celle d'Eugène de Rastignac dans *Le Père Goriot* ou d'Octave Mouret dans *Les Rougon-Macquart*. Pour donner un exemple plus précis, toute la première moitié d'*Au Bonheur des Dames* de Zola raconte le conflit entre le rythme et les habitudes de Denise, venue de Valognes et d'une boutique de nouveautés de province, et ceux du grand magasin, de la « grande machine » à laquelle, lors de sa première embauche, elle ne parvient pas à s'adapter alors qu'elle y aspire. Pour la vendeuse, la maîtrise de la masse de marchandises est d'abord une question de rythme et de geste, c'est-à-dire d'*incorporation*, au sens propre, d'une nouvelle quotidienneté.

### *Circonscrire le quotidien dans l'épaisseur des existences*

Dans le récit réaliste et naturaliste, le quotidien est partout, au point que l'on peut légitimement se demander si *quelque chose* échappe au quotidien. Par exemple, dans *Un cœur simple* de Flaubert ou *Au Bonheur des Dames* de Zola, les personnages sont pris dans la répétition des jours de travail et de la sortie du dimanche ; le récit avance à coups de sommaires qui, à l'imparfait, résument des semaines, des mois, voire des années qui passent, à l'identique. Les lieux dans lesquels les personnages évoluent sont ceux de la vie ordinaire – aucun voyage par exemple –; les gestes sont répétitifs, les conversations roulent

sur les sujets d'actualité tandis que sont représentées, à l'échelle du personnel romanesque dans son ensemble, les mœurs d'une époque. Même les événements, un décès chez Flaubert, une embauche chez Zola, la fin d'une relation amicale ou amoureuse, finissent par s'intégrer dans la trame des jours pour y devenir familiers : c'est le travail de deuil lors d'un décès ou d'une séparation, c'est le travail d'adaptation plus ou moins rapide et douloureux à un nouveau mode de vie, comme l'arrivée de Denise au « Bonheur des Dames ».

Deux commentaires s'imposent à cette tentative de caractérisation du quotidien. D'abord, *tout* semble relever du quotidien dans ces romans, soit de manière immédiate et évidente (activités de chaque jour, tâches répétées, lieux familiers), soit par un travail de transformation de l'événement en quotidien, de l'inconnu en connu, du lointain en familier. Ensuite, on épingle le quotidien en établissant une liste d'éléments narratifs qui s'y rapportent (lieux, gestes, actions, circulations des personnages), comme si le quotidien, plein et entier, ne se laissait pas saisir. Tous les critiques et écrivains qui se sont intéressés à la quotidienneté, notamment Maurice Blanchot (« La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, 1969 : 355-366), Georges Perec (« Approches de quoi ? », *Cause commune*, n° 5, février 1973) ou encore Annie Ernaux (*Regarde les lumières mon amour*, Le Seuil, 2014), ont souligné cette difficulté à cerner le quotidien parce qu'il est l'existence même et la somme – incalculable – de ce qui la compose : rythme, langue, sociabilités, objets, lieux, vie familiale, travail, loisirs, lecture, imaginaire… C'est cette *essentialité* du quotidien qui fait écrire à Jules Laforgue ce vers fameux des *Complaintes* : « Ah ! que la Vie est quotidienne… » Or, sous la double influence de l'installation de l'ère médiatique qui rythme le quotidien des lecteurs et de la quête d'une plus grande adéquation entre la fiction et la vie, le roman du XIX^e^ siècle entre dans une ère de quotidianisation qui modifie à la fois l'histoire et le récit.

### *Mesures du temps*

Le quotidien est d'abord une temporalité, une unité de temps que l'on retrouve massivement dans le roman du XIX^e^ siècle. Les précisions temporelles du type « chaque jour », « tous les jours », « chaque samedi », « le lendemain » y sont pléthoriques et témoignent des nouvelles mesures du temps, du jour à la semaine. Le plus souvent, ces mentions soulignent la répétitivité des jours qui n'apportent aux personnages que peu de surprise. Circularité et éternel retour s'étendent alors à toutes les périodes des vies racontées : les semaines, les mois, les années. Prenons l'incipit de *Bruges-la-Morte*, qui commence comme un roman flaubertien alors que Rodenbach est loin de partager un projet réaliste :

> Le jour déclinait, assombrissant les corridors de la grande demeure silencieuse, mettant des écrans de crêpe aux vitres.
> Hugues Viane se disposa à sortir, comme il en avait l'habitude quotidienne à la fin des après-midi. Inoccupé, solitaire, il passait toute la journée dans sa chambre, une vaste pièce au premier étage, dont les fenêtres donnaient sur le quai du Rosaire, au long duquel s'alignait sa maison, mirée dans l'eau.
> Il lisait un peu : des revues, de vieux livres ; fumait beaucoup ; rêvassait à la croisée ouverte par les temps gris, perdu dans ses souvenirs. Voilà cinq ans qu'il vivait ainsi, depuis qu'il était venu se fixer à Bruges, au lendemain de la mort de sa femme. (51-52)

Premier mot du roman, « le jour » est comme éternel, suspendu, pour Hugues Viane. En quelques phrases, Rodenbach décrit ce processus de « quotidianisation » défini par Bruce Bégout : l'événement de la mort de sa femme est progressivement englouti dans le quotidien d'Hugues, dans la répétition quotidienne des mêmes actions, au point qu'un seul jour synthétise cinq années. Par ailleurs, cet incipit est particulièrement représentatif de l'écriture romanesque du quotidien : une atmosphère grise (« par les temps gris ») ; la posture d'observateur du héros, depuis sa fenêtre mais aussi dans la rue ; la déambulation urbaine, qui peut se transformer en errance ;

l'envahissement de la mémoire («perdu dans ses souvenirs»). La suite du récit montre que cette mémoire est entretenue par la multitude d'objets qu'Hugues a gardés de la défunte : «bibelots», «objets», «écran», «miroirs», «rideaux», «mobilier», «portraits» et mèche de cheveux sont à la fois des reliques [→ *Relique*] et des fétiches dont la fonction est de rendre présente l'absente, c'est-à-dire de rappeler la vie passée – *forcément* quotidienne, incarnée par des objets ordinaires.

Outre le jour comme unité de mesure du temps, le rythme quotidien des histoires racontées s'accompagne d'une représentation sociographique de la répartition entre temps du travail, du lundi au samedi dans la plupart des cas, et temps du loisir le dimanche. À ce sujet, les vies des employés d'*Au Bonheur des Dames* sont éloquentes :

> Favier pariait aux courses, Hutin canotait et entretenait des chanteuses de café-concert. Mais un même besoin d'argent les fouettait, ils ne songeaient qu'à l'argent, ils se battaient pour l'argent du lundi au samedi, puis ils mangeaient tout le dimanche (132).

Chez les bourgeois, d'autres périodicités ritualisent leur vie sociale, comme le thé «chaque samedi, de quatre à six» (91) chez Mme Desforges ou, dans *Un cœur simple*, la partie de boston du jeudi chez Mme Aubain. Ces rituels sociaux, plus ou moins contraints selon qu'il s'agisse d'employés ou de bourgeois, de femmes ou d'hommes, de jeunes gens aisés ou d'un brocanteur, s'accompagnent très souvent d'objets qui mesurent le temps et agissent comme des repères pour le personnage bien sûr, mais également pour le lecteur. Horloges, montres et pendules sont des *leitmotive* du roman réaliste et naturaliste [→ *Cheminées et pendules*]. Destinées certes à indiquer l'heure, elles ne le font pas toujours et sont souvent de simples marqueurs de durée, de temps qui passe, sans précision temporelle. Elles sont alors porteuses d'épaisseur temporelle et l'indice d'une pesanteur, d'une mollesse, voire d'une lourdeur. Ce magma de durée peut aussi être endossé par le journal en

tant que motif romanesque, comme on a pu le voir précédemment.

Parmi les rituels bourgeois de la vie quotidienne, le thé de Mme Desforges chez Zola participe plus globalement des scènes de repas qui sont légion dans le récit réaliste et naturaliste. Ces scènes se situent à la frontière entre un quotidien biologique – celui des besoins, se nourrir en l'occurrence – et un quotidien familial et/ou social où le repas a une fonction rituelle. On pense bien sûr aux grands dîners chez Balzac, au nombre impressionnant de plats décrits dans le moindre détail : volume, texture, couleur, goût, par lesquels s'exprime la sensualité du quotidien. L'implication du corps dans la vie quotidienne est rarement commentée alors qu'elle est essentielle.

Outre la pluralité des positions sociales, le roman représente aussi de manière dynamique les *relations*, les échanges d'un quotidien à l'autre, parfois les phénomènes d'hybridation et de transfert d'une classe sociale à l'autre, notamment à partir des années 1880, quand, progressivement, se développent les prémisses de ce qu'on appellera au XX^e^ siècle la classe moyenne :

> Presque toutes les vendeuses [du « Bonheur des Dames »], dans leur frottement quotidien avec la clientèle riche, prenaient des grâces, finissaient par être d'une classe vague, flottant entre l'ouvrière et la bourgeoise ; et sous leur art de s'habiller, sous les manières et les phrases apprises, il n'y avait souvent qu'une instruction fausse, la lecture des petits journaux, des tirades de drame, toutes les sottises courantes du pavé de Paris. (Zola, [1883] 1999 : 196)

Au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle, les rituels sociaux ne sont plus strictement cantonnés à telle ou telle classe mais circulent à l'échelle de la société, une circulation favorisée par la lecture *uniformisante* des journaux, comme le montre l'exemple cité.

Avec la ritualisation des vies des personnages et la quotidianisation de leurs destinées, le personnage de roman est redéfini : son statut, son héroïsme, ses déplacements, ses sensibilités

changent quand il est saisi au ras de son expérience. Le personnage devient un individu *moyen*, ses déplacements sont orientés par le travail et le loisir, sa gestuelle est le résultat d'une imbrication entre codes sociaux d'une part et personnalité, caractère d'autre part. Autrement dit, le roman du quotidien tente de montrer une expérience, une sensibilité, des émotions, d'où une perspective phénoménologique centrale.

## Poétiques du quotidien

Écrire le quotidien constitue un défi de taille pour les romanciers puisque, *a priori*, il n'y a rien de moins romanesque que la vie ordinaire, la répétition des jours, la banalité des êtres et des choses. Afin d'y parvenir, le roman va connaître un renversement de perspective et de proportions. L'arrière-plan de l'intrigue aura désormais tendance à se déplacer vers le premier plan et les fonds à porter l'enjeu poétique du roman. L'inflation du « décor », partant de la vie matérielle, passe par trois modalités principales : l'imparfait, cet « éternel imparfait » dont parlait Proust dans « À propos du style de Flaubert » (1920) ; le descriptif (Hamon, 1993) ; enfin, les objets qui envahissent la fiction, voire écrasent l'espace et le personnage. C'est à ce dernier aspect que nous nous attacherons.

### *Critique de la surface des choses*

Dans son ouvrage essentiel *Everyday Life* traduit en français en 2013, Michael Sheringham travaille sur les représentations littéraires de la vie quotidienne pour montrer les innovations formelles qu'elle a suscitées au XX^e^ siècle, par opposition au roman du XIX^e^ resté selon lui cantonné à la *surface des choses* – et l'on retrouve dans le discours du critique les sentences des écrivains de *sa* période, un André Breton, un Paul Valéry :

> […] le quotidien tel que l'écrivain réaliste l'élabore fait partie d'un projet plus vaste, au sein duquel la représentation de la réalité journalière est clairement soumise à d'autres fins, littéraires et idéologiques. Ameublement, noms de rue ou langage du corps connotent par exemple souvent un personnage. […] À ce statut métaphorique peut s'ajouter un rôle métonymique, qui fait des décors l'évocation d'une réalité sociale et historique plus vaste. Le quotidien, dans la fiction, n'est souvent rien de plus qu'une toile de fond. Seuls comptent véritablement les agissements des protagonistes, telle l'ascension sociale de Rastignac. […] La fiction réaliste excelle de toute évidence à représenter la surface du quotidien, à attirer notre attention sur un quotidien au premier degré, auquel on peut accéder par la vue. ([2006] 2013 : 54)

Ce jugement porté sur le roman réaliste repose sur l'idée que la *bonne* littérature, munie de sa lampe frontale, ne serait que profondeurs invisibles à l'œil nu et intransitivité. La métaphore spéléologique (surface réaliste *versus* profondeur) trahit une idéologie critique qui oppose l'esthétique (essentielle) à la sociographie (accessoire et anecdotique) ; idéologie qui a longtemps dominé les lectures du quotidien dont la seule valeur serait fonctionnelle, relative à l'action principale – laquelle est souvent très ténue, comme dans *À vau-l'eau* de Huysmans ou *Une belle journée* d'Henry Céard. Or, « ameublement, noms de rue, langage du corps », pour reprendre les termes de Sheringham, mais aussi décor, foule, objets, sont certes *visibles* mais ils n'en sont pas moins intéressants *pour eux-mêmes*, déliés du supposé fonctionnalisme réaliste. Autrement dit, l'approche matérielle du « décor » des romans réalistes n'est pas moins pertinente et riche que la lecture métaphorique ou métonymique à laquelle les fonds réalistes et naturalistes ont été souvent réduits.

Dans son ouvrage *Comment la littérature pense les objets*, Marta Caraion a montré combien la lecture réflexive et métapoétique a dominé les études sur la culture matérielle et combien était nécessaire et féconde une lecture matérialiste de la littérature du XIX^e^ siècle. De même, à la lecture réflexive du quotidien proposée par Sheringham, opposons une lecture résolument

matérielle qui, précisément, permet de faire apparaître à la fois le discours sociographique et les innovations littéraires qui lui sont attachées. En effet, le quotidien réaliste-naturaliste n'est pas qu'un faire-valoir ou un maillon *faible* de la diégèse entre deux actions importantes. Si un lecteur devait faire un « compte rendu factuel » ou un « résumé » d'*Au Bonheur des Dames*, il retiendrait sans doute ce que Harald Weinrich appelle « l'arrière-plan » (1973) plutôt que les événements de premier plan. Qui se souvient du roman de Zola autrement que comme un roman de la débauche des choses et du triomphe du grand magasin sur les petites boutiques ? Les objets ne sont-ils pas les éléments mémorables du roman ?

### *L'objet comme embrayeur de mémoire et de désir*

Ustensiles du quotidien, utilisés dans les cuisines comme dans les salons, pendules, horloges et montres, vêtements, accessoires, tissus divers, bijoux, œuvres d'art devenues objets décoratifs voire touristiques, outils de travail : les objets sont littéralement partout dans le roman du quotidien. Ils renseignent sur les manières de vivre de l'époque, ont une fonction sociographique et pédagogique évidente et sont les supports d'une pensée littéraire de la culture matérielle. Appartenant *a priori* au régime de la banalité, voire de la trivialité que développent le réalisme et le naturalisme, les objets sont pourtant un support éminemment stratégique pour introduire du romanesque, du mystère et de l'historicité dans un quotidien suspendu dans un éternel présent. De manière surprenante à première vue, les objets permettent de dépasser la problématique au cœur de l'écriture romanesque du quotidien : comment faire roman avec le banal ? L'objet permet précisément de représenter la quotidienneté tout en maintenant une tension narrative ; il introduit, dans la répétition des jours, de l'historicité, de la mémoire, du désir. Autrement dit, l'objet injecte du temps dynamique et de l'histoire dans l'épaisseur du quotidien. L'objet peut être tourné vers la mémoire et le recueillement, déclenchant

ainsi les souvenirs du personnage et le surgissement du passé dans le présent [→ Tropisme mémoriel]. *Bruges-la-Morte*, en ce sens, est bien le roman des reliques dont la profanation finale est inacceptable pour Hugues puisqu'elle touche littéralement au passé et, ce faisant, le brise : « Hugues s'avança, lui prit des mains le portrait, choqué de ces doigts profanes sur ses souvenirs. Lui ne les maniait qu'en tremblant, comme les objets d'un culte, comme un prêtre l'ostensoir et les calices » (266). Habiter le présent sans que celui-ci soit habité par le passé est littéralement invivable pour le personnage qui, immédiatement, assassine la comédienne profanatrice. Il l'étrangle avec la tresse de la défunte, participant lui-même à transformer la relique en simple instrument, à en faire *pragmatiquement* l'outil du crime. Du quotidien au drame, de la répétition des jours au *climax* du récit, c'est l'objet qui aura été cardinal. Le renversement est saisissant : c'est en retournant à sa matérialité et à son statut d'ustensile que l'objet fait basculer une quotidienneté moribonde en événement dramatique. Chez Zola, les nouveautés de Mouret sont pleinement tournées vers le progrès au double sens idéologique et narratif : elles font l'objet de tous les appétits et le désir de possession est le levier du succès du grand magasin [→ Consommation et désirs : sciences sociales et littérature]. Aussi les objets sont-ils le support d'une vectorisation temporelle et narrative. Autrement dit, ils font *avancer* l'intrigue.

En traversant quelques représentations de la vie matérielle dans le roman réaliste-naturaliste, on constate à quel point l'objet est un feuilleté temporel et narratif, entre statisme et suspense, mémoire et désir, un mille-feuilles qu'il revient au personnage et/ou au lecteur de déplier.

⋆

Avec l'installation de la civilisation médiatique, la littérature connaît de profondes mutations. Les rythmes de travail de l'écrivain changent, de même que ses modes de sociabilités.

Le journal, auquel la plupart des écrivains contribuent, est un espace social où se tissent des réseaux et où se construisent discours critiques et expérimentations littéraires. La très grande majorité des œuvres est publiée dans la presse, notamment dans la case feuilleton dont la position au rez-de-chaussée du journal a une puissante dimension symbolique. Les circulations entre haut-de-page et bas-de-page sont essentielles pour comprendre l'avènement de nouvelles formes littéraires (poème en prose, roman réaliste, etc.). Non seulement les imaginaires fictionnels déployés sont bien sûr très fortement articulés au discours médiatique et à l'actualité mais les écritures se « médiatisent », si l'on peut dire, selon deux veines qui le plus souvent s'entrecroisent dans les œuvres : le sensationnel (feuilletonnesque, mélodramatique) et le réalisme. Ce chapitre a ainsi voulu montrer combien les relations entre littérature et presse au XIX^e^ siècle s'articulent notamment – surtout peut-être – autour de la quotidianisation des pratiques, des récits et des discours qu'elles représentent et à laquelle elles participent.

## Bibliographie


Balzac Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Werdet et Spachmann, 1835.

Céard Henry, *Une belle journée*, Paris, Charpentier, 1881.

Flaubert Gustave, *L'Éducation sentimentale* [1869], éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, « GF », 2013.

Flaubert Gustave, *Trois contes* [1877], éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, Flammarion, « GF », 2009.

Jouy Étienne de, *L'Hermite de la Chaussée d'Antin, ou Observations sur les mœurs et usages parisiens au commencement du XIX^e^ siècle*, Paris, Pillet, 1812-1814.

Huysmans Joris-Karl, *En ménage*, Paris, Charpentier, 1881.

Nettement Alfred, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Paris, Perrodil, 1845-1846.

Sue Eugène, *Les Mystères de Paris* [1842-1843], éd. dirigée et préfacée par Judith Lyon-Caen, Paris, Gallimard, « Quarto », 2009.

Rodenbach Georges, *Bruges-la-Morte* [1892], présentation par Jean-Pierre Bertrand, Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, « GF », 1998.

Zola Émile, préface aux *Mémoires de Paris* par Chincholle (Charles), Paris, Quantin, 1880.

– *Au Bonheur des Dames* [1883], éd. Henri Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

## L'INFRA-ORDINAIRE

Publié pour la première fois dans la revue *Cause commune* en 1973, « Approches de quoi ? » est un bref article de Georges Perec, dans lequel celui-ci élabore la notion d'infra-ordinaire, qui donnera son titre au volume *L'Infra-ordinaire* (1989), publié posthumément. Dans un extrait fameux, l'auteur énonce son intention de rendre compte de tout « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel ». Le préfixe « infra- » peut être lu de trois manières : comme l'amplification de l'adjectif « ordinaire » ; comme un rejet de l'événementialité forte du préfixe « extra- » ; comme une invitation, enfin, à restituer aux apparences, à première vue inessentielles, leur importance et leur valeur.

Dans tous les cas, il s'agit d'opérer une rupture avec une manière de voir qui relègue à l'invisibilité tout ce qui ne relève pas immédiatement d'une saturation du visible : « l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire ». Critiquée par l'auteur, celle-ci trouve sa réalisation paradigmatique dans le journalisme parce qu'elle implique à la fois une routinisation du voir et une naturalisation du vu, mais aussi parce qu'elle confine le sujet regardant dans une posture passive. À l'inverse, la notion d'infra-ordinaire repose sur une défamiliarisation du voir et une débanalisation du vu, cette double idée visant à réhabiliter la vie quotidienne. À ce titre, la démarche perecquienne partage aussi un air de famille avec le regard poétique qui vise à susciter l'émerveillement ou l'étonnement, à ceci près, néanmoins, que la « méthode » et l'« anthropologie » dont Perec se réclame s'inscrivent explicitement dans un horizon épistémique. Ce point de jonction entre projet de connaissance et « art de voir » que renferme la notion d'infra-ordinaire n'est pas sans évoquer les « arts de faire » que Michel de Certeau mettait au cœur de *L'Invention du quotidien* (1990).

Pourtant, cette notion n'est pas exempte de paradoxes. Il suffit, pour s'en convaincre, d'analyser « La rue Vilin » (1969) ou « Tout autour de Beaubourg » (1981), tous deux rassemblés dans le volume déjà mentionné. Qu'il s'agisse d'évoquer obliquement « la grande hache » de l'Histoire (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975) en faisant signe vers la perte de la mère, qui exerçait le métier de coiffeuse dans le quartier juif du 20e arrondissement où se situe la rue Vilin, ou qu'il s'agisse de retrouver l'épaisseur historique à travers l'analyse des toponymes urbains autour de Beaubourg, le mouvement est le même : identifier la trace discrète ou l'écho amuï d'un événement marquant ou d'un fait qui, précisément, sort de l'ordinaire. En ce sens, l'infra-ordinaire n'est peut-être que l'autre nom du « silence de Perec » (Burgelin, 2017) et de l'obliquité de son dire traumatique.

Mais la notion d'infra-ordinaire vaut aussi par la fortune théorique qu'elle a connue dans le champ des sciences sociales. Les connotations épistémiques

qu'abrite la notion de Perec ont fait l'objet d'une translation et d'une réappropriation de la part des milieux académiques dans des domaines de recherche variés : anthropologie culturelle, ethnologie, épistémologie, science politique, etc. À cet égard, l'infra-ordinaire semble entretenir un rapport affinitaire, sur le plan intellectuel, avec l'idée d'invention et de création, tandis que sur le plan politique, il suggère l'idée de micro-résistance à un pouvoir. D'une manière plus englobante, l'infra-ordinaire embrasse l'ensemble de la « culture matérielle » constitutive du quotidien, monde que la pratique littéraire ne cesse de faire sien. Quand elle étudie l'apparition d'objets et de systèmes d'objets dans la littérature, la critique littéraire peut ainsi réfléchir à la mise en scène de leurs usages et à la description de leurs qualités, tout en questionnant les fonctions textuelles variées que remplit la thématisation du quotidien.

*Vivien* Poltier
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin…

Certeau Michel de, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990.
Lefebvre Muriel éd., *L'Infra-ordinaire de la recherche. Archives, mémoires et patrimoine scientifiques*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013.
Perec Georges, « Approches de quoi ? » [*Cause commune*, n° 5, février 1973], *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989.
– *Penser/Classer* [1985], Paris, Le Seuil, 2003.
Reggiani Christelle éd., *Relire Perec, La Licorne*, n° 122, Rennes, PUR, 2017.

## Les assiettes parlantes

Apparues au milieu du XVIII^e siècle, les assiettes en faïence fine, dites « parlantes », connaissent un succès considérable aussi bien à Paris qu'en province tout au long du XIX^e siècle. Plusieurs manufactures, Sarreguemines, Creil et Montereau, Gien, Vieillard, etc., produisent ces séries d'assiettes à dessert, généralement au nombre de douze, sur lesquelles sont imprimés des décors historiés et des légendes. La clientèle ciblée par les faïenciers est très large : campagnes grâce aux colporteurs et vendeurs ambulants, commerces dans les villes de province, grands magasins de la capitale comme *Le Bon Marché*, fournis certainement par les dépôts parisiens des manufactures de province. Faciles à acquérir grâce à une diffusion de masse, les assiettes parlantes s'adressent progressivement à un public moins aisé, voire populaire.

Mesurant une vingtaine de centimètres de diamètre, l'assiette pouvait être un objet décoratif dans les foyers, exposé dans les vaisseliers des salons, mais elle était aussi un ustensile de repas, une *simple* assiette qui pouvait faire l'objet de moments de divertissement entre les convives quand il s'agissait de répondre à une devinette, de trouver la solution d'un rébus, ou de découvrir les scènes les plus mémorables d'un roman. En tant que forme d'art industriel, l'assiette de faïence fine subit de fortes contraintes de production, doit répondre à une exigence de rentabilité tout en se souciant de la qualité esthétique du dessin et de l'actualité iconographique. L'« assiette parlante » relève aussi bien de l'histoire des techniques et de l'industrie que de l'histoire de l'illustration et des supports illustrés.

Le fond de l'assiette et son bord, appelé le « marli » ou les « ailes », sont tous les deux ornés, et présentent des sujets variés : chasse, vie militaire, monument, mœurs urbaines et rurales, adaptation de romans et de pièces de théâtre. Tantôt les assiettes présentent des images « sérieuses », à la gloire de la France et de ses grands hommes, tantôt elles reproduisent des scènes humoristiques, à visée satirique. Pour ce deuxième type d'assiettes, les manufactures s'inspirent directement de la presse illustrée, des livres illustrés et autres recueils de gravures, plus largement de la littérature panoramique. Ces différentes thématiques et ces figures consensuelles montrent dans quel sens opère l'idéologie véhiculée par ces séries d'assiettes, du côté de la convenance petite bourgeoise et de la promotion des valeurs dominantes, militaire, patriotique, chrétienne. Ces assiettes deviennent même un support idéologique de masse à mesure que la clientèle s'élargit. La littérature n'échappe pas à cette appropriation, par exemple lorsque les manufactures impriment les *Fables* de La Fontaine et *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, et quand elles produisent des séries consacrées à des personnages littéraires comme Don Quichotte et Madame Angot. Cette forme de médiatisation de la fic-

tion littéraire implique le stéréotype puisque les personnages et les scènes imprimés doivent être immédiatement reconnaissables. Mais un discours oblique, transgressif et iconoclaste se laisse parfois saisir, discrètement, sur les ailes de l'assiette.

Objet de masse, l'assiette parlante participe du mouvement de démocratisation des arts et des lettres qui traverse le XIXe siècle grâce au mariage de l'art et de l'industrie. Mais si ces assiettes passent les fictions même les plus transgressives, comme *L'Assommoir* de Zola, à la moulinette des valeurs dominantes, elles sont un media essentiel pour comprendre non seulement la circulation de la littérature dans l'espace social et la trame des jours mais aussi les modes d'appropriation de la fiction à tous les étages de la société [➔ *La littérature incorporée : objets-poèmes*].

*Marie-Astrid* CHARLIER
*Université Paul-Valéry Montpellier 3, IUF*

**POUR ALLER PLUS LOIN…**

AMANN Elizabeth, STIÉNON Valérie dir., *Vivre la fiction. La littérature par ses appropriations au quotidien (XVIIIe-XXe siècles)*, à paraître en 2025.

BOUSSY Maïté, CHALINE Jean-Pierre dir., *Un média de faïence. L'assiette historiée imprimée*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

# Mésusages populaires : objets de luxe et goût impur dans la littérature contemporaine

*Julia Cela, Joséphine Vodoz*
*Université de Lausanne*

Lorsque Annie Ernaux se remémore la vie de sa mère, dans *Une femme*, elle mentionne son attrait pour le luxe et les choses distinguées :

> Elle aimait le « beau », ce qui fait « habillé », le magasin du Printemps, plus « chic » que les Nouvelles Galeries. Naturellement, aussi impressionnée que lui [le père] par les tapis et les tableaux du cabinet de l'oculiste, mais voulant toujours surmonter sa gêne. […] Elle désirait apprendre : les règles du savoir-vivre (tant de crainte d'y manquer, d'incertitude continuelle sur les usages), ce qui se fait, les nouveautés, les noms des grands écrivains. (1987 : 56)

Le rapport de fascination de la mère au monde des élites est à composante double. Il y a d'une part le désir des objets de luxe et d'autre part le désir de posséder les compétences y relatives : apprendre les « usages », les manières d'être et de se servir de ces objets, ainsi que les codes de la consommation culturelle, les noms des écrivains « à connaître ». Ernaux évoque ici par la figure de sa mère ce que Pierre Bourdieu décrit comme la « distinction » (1979) : le style de vie des classes supérieures, formées des élites économiques et des élites culturelles, les distingue des classes populaires à la fois par le type d'objets dont elles s'entourent et par la façon dont elles les consomment, en usent ou les valorisent. Ce style de vie, selon Bourdieu, ferait autorité : il

est collectivement considéré comme légitime et l'envie manifestée par les couches inférieures (notamment la petite bourgeoisie) d'y accéder également démontre leur « bonne volonté culturelle », comme celle dont fait preuve la mère d'Ernaux. Il s'oppose, par contre, au style de vie des classes populaires qui, par effet de l'habitus, tendraient à valoriser une consommation utilitaire et pratique (c'est la « nécessité faite vertu » [1979 : 434]) [➔ *Pierre Bourdieu,* La Distinction].

Parce qu'elle est parfois travaillée par la conflictualité des rapports de classe, la littérature a aussi représenté des attitudes de contestation de la légitimité du « bon goût » distinctif. Gloria, l'héroïne de *Bye Bye Blondie*, s'écrie ainsi à son amour de jeunesse, enfant bourgeois devenu un riche présentateur de télévision : « les gens imitent Tony Montana, pas les héros de chez Desplechin… Devine pourquoi ? PERSONNE a envie de vous ressembler. On veut TOUS de votre pognon mais pas de vos styles minables, OK ? » (Despentes, 2004 : 181-182). Dans un esprit et une esthétique punk, Gloria déconstruit l'autorité du style de vie des élites culturelles et y oppose une nouvelle figure de légitimité (Tony Montana). Sa revendication (l'argent sans le style) dénote peut-être une tendance générale ; l'analyse sociologique de la distinction tend en effet à montrer que, depuis les années 1950, s'opère une « décrédibilisation du style culturel des élites traditionnelles » (Coulangeon, 2004 : 72). La distinction se serait désunifiée, désormais « privée de sa dimension culturelle » (Glevarec, 2020 : §18). En même temps, au sein des classes populaires, la réussite économique (et ses signes matériels) serait, elle, davantage valorisée comme facteur de légitimité sociale (Mauger, 2009, 2013).

L'objectif de ce chapitre est précisément de s'intéresser à des représentations littéraires d'usages de produits de luxe par des individus appartenant aux classes populaires et échappant à la fois au « goût de la nécessité » et à la « bonne volonté culturelle ». Ces *mésusages* (parce qu'ils ne respectent pas les normes dominantes du bon goût) sont le fruit de l'appropriation d'objets

de luxe par des personnes qui ne possèdent pas les traits de « l'éthos de classe » dominant (Glevarec, 2019 : 340), voire qui refusent explicitement de s'y assimiler. Il apparaît, d'une part, que ces mésusages sont caractéristiques des récits de « styles de vie déviants » (Mauger, 2009), notamment dans les sphères de l'illégalité (prostitution, trafic de drogues, etc.). D'autre part, ils s'inscrivent dans une culture jeune qui témoigne de mutations profondes des formes de la distinction dans les dernières décennies. Les textes littéraires en sont de parfaits témoins car ils représentent non seulement des situations analogues au monde vécu, mais aussi les rapports fantasmés, idéalisés à la culture matérielle qui sont impliqués à la fois dans les notions de goût, de réussite ou de légitimité sociale. À partir de quelques exemples contemporains, on voudrait montrer ce que les littératures « populaires » – produites par les classes populaires ou les représentant – font à l'idée de distinction et à ses métamorphoses actuelles.

## De la maladresse au « mésusage »

Si la « nécessité faite vertu » a trouvé des expressions culturelles populaires (on peut penser à la chanson de Jean Ferrat, « Ma môme »), l'attrait que peut exercer la consommation de luxe sur les milieux qui n'y ont pas accès est aussi un thème récurrent de la littérature. La scène figurant un personnage modeste usant maladroitement d'objets coûteux ou précieux fait partie du répertoire de la tradition fictionnelle du renversement symbolique [→ *Objets, comique et renversements symboliques*]. Par exemple, les cocottes du roman réaliste, comme *Nana*, sont souvent des femmes issues des milieux populaires et intégrées dans le monde luxueux des mondains, qu'elles s'approprient mais dont elles ne maîtrisent pas les codes, comme peut le rappeler subtilement une description de chambre : « des peaux d'ours blancs traînaient, si nombreuses, qu'elles couvraient le

tapis ; un caprice, un raffinement de Nana, qui n'avait pu se déshabituer de s'asseoir à terre pour ôter ses bas. » (Zola, [1880] 2002 : 315). De la jeune prostituée à la mère d'Annie Ernaux, les femmes apparaissent souvent comme les principales sujettes de ces désirs illégitimes, liés à une forme de bovarysme matériel qui définit, par exemple, la littérature sentimentale [➔ « Une névrose nouvelle » : le consumérisme dans la littérature française (XIXe-XXIe siècle)].

On peut distinguer deux registres par lesquels sont généralement figurés ces renversements : le comique et le récit édifiant. Prenons, pour illustrer le premier de ces registres, l'exemple d'un opus de la célèbre série des *San Antonio* intitulé *Le Standinge selon Bérurier*. Dans ce tome, l'agent de police Bérurier entretient une liaison avec celle qu'il croit être la comtesse Toussal du Trousseau. Le décalage entre les manières de Bérurier et celles de la comtesse est rendu très explicite et devient un ressort comique du roman. Il apparaît très clairement, dans cette scène construite autour d'un meuble précieux et luxueux, que Bérurier va détruire pour en récupérer le bois :

> Que découvrons-nous devant l'âtre ? Béru, certes yes, mais un Béru vandale, un Béru sacrilège qui achève de démanteler un cabinet Renaissance à coups de talon. […]
> – Malheureux, que faites-vous ! clame la comtesse.
> – Du feu, ma comtesse, répond l'Hénorme en achevant le meuble d'un ultime coup de semelle.
> Lorsqu'il se torche le front d'un beau geste arrondi et déclare :
> – Le Félicien n'avait plus de bois, alors j'ai dégauchi cette relique dans le couloir.
> – Un cabinet d'époque ! s'égosille la noble personne, dans un cri de jeune fille violée.
> – Un cabinet ? s'étonne le Mastodonte.
> Il hausse ses vaillantes épaules.
> – J'avais pas remarqué. J'ai déjà vu des cagoinces exigües, mais à ce point, jamais. ([1965] 1999 : 24-25)

Bérurier, par son incompétence, va réitérer ce type de « sacrilèges » tout au long du récit, notamment lorsqu'il donne un

« cours » à ses collègues sur les bonnes manières qu'il aurait supposément apprises, débitant dans un monologue de plusieurs pages une liste de comportements incongrus. Dans une sorte de parodie d'un réel manuel de savoir-vivre, Bérurier conseille à ses collègues de cracher dans les pianos de ses hôtes ou de se moucher discrètement dans leurs rideaux, etc. La maladresse et l'incompétence involontaires de Bérurier sont le principal ressort comique de l'intrigue. Toutefois, le personnage véritablement ridicule s'avère finalement être la fausse comtesse. L'imposture est démasquée : Toussal du Trousseau est une prostituée déguisée. En ce sens, on peut faire une lecture « anti-élitiste » (Verdaguer, 1988) de cette fin de roman qui refuse de reconduire une posture d'idéalisation des élites et de leur style de vie (la position de la prostituée). Pourtant, derrière la parodie, qui est certes une forme de pied de nez aux « chichis » des manières bourgeoises, on lit une réaffirmation des frontières de classe : chacun et chacune retrouve sa place légitime à la fin du roman.

Les comportements prétentieux comme celui de la comtesse du Trousseau sont, en littérature, souvent condamnés à travers un schéma narratif qui implique que le protagoniste qui transgresse les normes soit puni et qui fait office d'avertissement sur les dangers des fantasmes illégitimes. La structure narrative d'*Une fille en or,* roman d'amour d'Anne Beauchamps publié chez Tallandier en 1957, est exemplaire d'une telle logique. L'héroïne, une dactylographe, gagne plusieurs millions de francs à la loterie. Elle est ainsi projetée, du jour au lendemain, dans la richesse. Au début du récit, Claudie et sa famille dépensent pulsionnellement l'argent gagné (mais pas encore touché) dans des objets de luxe, notamment une voiture D.S., avant de réaliser que le ticket gagnant est introuvable. Avec la recherche du ticket, c'est un récit de formation qui se déroule : même si elle est subitement devenue riche, la dépense luxueuse des classes supérieures (représentées dans le récit par Bruno, jeune homme distingué avec lequel Claudie fantasme un mariage) n'est pas

un horizon raisonnable pour la famille aux origines modestes. Lorsque le ticket est retrouvé, la famille investit le capital dans une auberge de campagne, modère ses appétits pour le luxe superflu, et Claudie renonce à Bruno pour se marier avec Beppo, son ancien chauffeur. Ce genre de schéma narratif, de type éducatif et moral, constitue une forme de « rappel à l'ordre », qui a pour fonction d'« encourager les choix "raisonnables" en tout cas imposés par les conditions objectives » et de former une « mise en garde contre l'ambition de se distinguer » (Bourdieu, 1979 : 443).

Dans ces deux registres (comique et édifiant), la transgression des frontières de classe n'est jamais définitive. Il s'agit de rappeler que « si le carnaval est source de désordre, c'est un désordre encadré par des règles, voire une leçon rituelle sur les conséquences et la folie de violer les règles. » (Scott, [1992] 2019 : 308) Les textes dont nous proposons l'analyse ci-après rompent avec ce principe. Les appropriations du luxe qui y sont représentées ne sont ni l'objet d'ironisation (les usagers et usagères n'y sont jamais ridiculisés) ni l'objet de moralisation (de punition). Les appropriations illégitimes de la culture matérielle luxueuse y produisent alors de nouvelles représentations qui participent aux redéfinitions contemporaines de la distinction. Trois types d'appropriations, appelées ici *mésusages*, paraissent émerger dans la littérature contemporaine : l'hyper ostentation des possessions, la sexualisation des objets de luxe ainsi que la souillure des imaginaires de la distinction.

### Mésusage 1 : ostentation et suraccumulation

La distinction des classes dominantes telle que décrite par Bourdieu s'incarne notamment dans une forme d'« ascétisme électif comme restriction délibérée, économie de moyens, retenue, réserve » (1979 : 196), ainsi que dans la mise à distance, voire le voilement, de la nature économique et marchande des

objets et des expériences du luxe (plus un objet est cher, moins son prix est rendu visible). Or, aujourd'hui, les pratiques de surenchère ostentatoire se sont normalisées dans ce que l'on appelle parfois la « culture du flex ». Textuellement, cela se traduit par une exhibition impudique de la valeur d'échange des objets thématisés, phénomène qui se manifeste tout particulièrement dans le rap contemporain, notamment dans les morceaux de type « egotrip » (exaltation idéalisée de soi).

Les deux objets le plus souvent mobilisés dans ces extraits sont la montre et la voiture de luxe. La montre fonctionne comme objet d'ostentation pure. Dans le morceau « Twerk dans l'binks » (2018), Niska évoque par exemple la Submariner de la marque Rolex, modèle dont l'apparition a fait date puisqu'il s'agit de la première montre de plongée supportant l'immersion à plusieurs centaines de mètres de profondeur. La spécificité du modèle ne joue pourtant aucun rôle dans son évocation dans la chanson. Ce qui est revendiqué est bien au contraire l'absence d'utilité prêtée à la montre, le rappeur affirmant « Submariner sur le poignet, j'regarde pas l'heure, je m'en fous ». Dans ce type de vers, non seulement la valeur d'échange des objets n'est pas artificiellement ignorée, mais elle fonde le principe de leur mode de présence textuelle. Au point que, par métaphore ou métonymie, la valeur d'échange peut désigner l'objet. Ainsi Damso, dans *FAIS ÇA BIEN* (2020) : « Tellement de carats dans l'coffre à bijoux / j'ai des dizaines de loyers au poignet, je brille ». Par ailleurs, il faut noter que les objets y ont un mode d'apparition spécifique et corollaire, régi par une logique d'accumulation. Quelques exemples :

> J'ai deux poignets, faut deux Day-Date (Vald, *NQNTMQMQMB*, 2019)
>
> J'ai la Rolex, Audemars Piguet sur mon bras droit, sur mon bras gauche (Koba LaD, *RR 9.1*, 2019)
>
> J'ai pas d'cœur sous ma chemise Gucci, sous ma chemise Gucci, j'cache encore une autre Gucci (Zola, *9113*, 2020)

Cette logique de suraccumulation exalte une forme de superflu purement quantitatif se différenciant à la fois du « tape-à-l'œil » populaire qui répond à la logique du « moindre coût pour le maximum d'effet » (Bourdieu, 1979 : 442) et du superflu propre au luxe traditionnel. En effet, si l'ostentation des richesses est une pratique définitoire des classes dominantes (Veblen, 1899), c'est le principe d'ascèse élective et d'économie de moyens qui est clairement déjoué ici, de même que la primauté de la valeur qualitative des biens. La suraccumulation vise à témoigner de l'aisance financière des énonciateurs (selon une logique d'addition des valeurs), le seul (mé)usage impliqué étant la superposition outrancière des objets sur la personne qui les possède.

La valorisation du prix des objets, à la défaveur de leur qualité et de leur singularité esthétique, semble constituer une forte dimension des mutations contemporaines de la distinction [→ *Argent/Prix*]. En tout cas, on la retrouve dans divers registres de représentations. Dans *Grande couronne*, roman de Salomé Kiner relatant la vie d'une mineure engagée dans un réseau de proxénétisme, la fascination que cette valeur d'échange exerce sur les jeunes personnes dans les milieux non privilégiés est aussi un *topos*. La jeune narratrice, Tennessy, raconte après une dispute avec sa mère :

> Je ne voulais pas la faire pleurer donc je suis sortie du panier, j'ai enfilé le jean Diesel que j'avais acheté à Kat Linh, le polo Celio que j'avais acheté parce que Rico avait le même et les baskets que je m'étais payées avec le salaire de Lionel. J'ai caressé mes vêtements pour qu'ils m'apportent du réconfort, un Diesel neuf c'était trois cent quarante-neuf francs, les baskets cent quatre-vingt-quinze, le polo quarante-neuf. (2021 : 129)

L'usage ici en jeu, la recherche de réconfort auprès des possessions matérielles, s'institue sur la connaissance et l'énonciation de leur valeur d'échange. Si tous les objets ne sont pas proprement luxueux, c'est en ce qu'ils ont été hors de portée de l'adolescente, avant son entrée dans la prostitution, qu'ils sont valorisés, c'est-à-dire sur la base de leur prix. Dans cet usage,

que l'on qualifierait plus volontiers d'ingénu que de sacrilège, c'est encore une fois un rapport au luxe soustrait aux normes du bon goût qui se dessine, dans le contexte d'un style de vie déviant (implication dans un réseau de proxénétisme).

### Mésusages 2 : jouissance sensible et sexualité

Les écarts avec le bon goût sont déterminés par les modes de consommation impliqués plutôt que par les objets à proprement parler. Ces divergences sont par ailleurs volontiers articulées à l'opposition entre le goût « pur » (dominant) et le goût « impur » (dominé) identifiés par Bourdieu dans *La Distinction :* là où la matérialité luxueuse cherche la pureté, le raffinement, la « sublimation des pulsions faciles » (197), les mésusages manifesteraient un goût « impur », c'est-à-dire « une forme simple et primitive du plaisir sensible, réduit à un plaisir des sens » (566). La capacité à sublimer sa propre consommation a été érigée en trait de civisme républicain par les élites culturelles à la fin du XIX^e^ siècle et a intégré à la fois le cœur de l'identité nationale et du mythe de la supériorité culturelle française (Tiersten, 2001). Elle a aussi, par ricochet, servi à l'altérisation de ceux et celles qui n'en maîtrisent pas les codes ; par exemple, le contraste construit par Albert Cohen entre Solal, juif « occidentalisé » dont la réussite sociale et économique s'exhibe dans la provocation, et ses cousins les Valeureux, burlesques jouisseurs ignorants des codes, narrativise et joue avec cet implicite (Schaffner, 2019). La scène du banquet au Ritz dans *Mangeclous*, entre autres séquences récurrentes dans le cycle des Solal, fait de la situation d'hédonisme ostentatoire comme mésusage social un cadre et un schéma narratif de dénonciation satirique des discours et représentations de l'altérité.

Les textes de notre corpus renversent activement ce stigmate implicite. Il s'agit dès lors de ramener l'objet luxueux à la satisfaction sensible et immédiate qu'il procure pour le soustraire à

l'expérience esthétique dictée par les normes d'usages dominantes. Dans le rap, la mise en avant de la dimension sensible des usages luxueux est tangible. Dans le morceau « 92i Veyron », Booba dépeint un usage volontairement impropre d'une voiture de luxe : « Nouveau riche, ma Lamborghini a pris quelques dos-d'âne/ J'fais ni la queue au Ritz, ni au McDonald's » (2015). En insistant sur la vitesse défiant les normes matérialisées de la conduite en ville (les dos-d'âne), le texte valorise la physicalité de l'expérience de la conduite de la Lamborghini et le plaisir qu'elle procure plutôt que sa fonction d'apparat (Cela, Vodoz, 2023). Le vers suivant associe d'ailleurs cette désobéissance pratique et morale à une position sociale : le « nouveau riche », légitime dans les espaces sociaux différenciés du Ritz et du McDonald's.

On peut trouver à ce type de mésusages des précédents. Le best-seller de Bertrand Blier *Les Valseuses* (1972) jouait déjà sur cette rupture à travers ses deux (anti)héros, délinquants bohèmes partis en cavale à travers la France. Dans ce roman, la sexualisation des objets de luxe, voitures en particulier, est omniprésente : « plutôt pute, comme Berline. Je pose la main sur le capot : le moteur était encore tiède. » ([1972] 2020 : 15) La sexualisation des voitures fait partie de leur appropriation illégitime par les protagonistes, qui les volent aux « bourgeois » et s'en font les maîtres (elle fait d'ailleurs écho aux nombreuses scènes de viols du roman). À la marginalité sociale des personnages correspond leur indocilité aux normes des bons usages, mais cette marginalité bénéficie d'une mise en récit avantageuse (les héros sont charismatiques) qui renverse, dans l'ordre des représentations, le rapport de domination sociale réel (entre bourgeois et marginaux).

L'association de conduites sociales divergentes et du plaisir sensible peut également apparaître dans la littérature contemporaine comme une forme de naïveté : le plaisir corporel, voire érotique, apparaît alors comme la conséquence de l'absence de maîtrise des codes d'usage appelés par les objets. Dans *Grande*

*couronne*, les objets sont donnés à voir globalement comme des supports d'excitation pour les adolescentes de la périphérie. Alors qu'elle est embarquée depuis plusieurs mois dans le réseau Magritte, Tennessy voit apparaître, pendant une séance de masturbation, un futur rêvé, peuplé de marques et d'objets (111-112) [v. *La marque, les marques*]. Plus tard dans le récit, son amie Chanelle, prostituée également, l'emmène au grand magasin BHV, où elles se servent dans les rayons :

> Nos poches nous lestaient de pouvoir, un pouvoir d'achat sans limites, sans conscience, l'état le plus proche du plaisir depuis mes pannes de masturbation. Une chaleur irradiait entre mes jambes à chaque nouvel objet qui rejoignait mes poches : des fils de bracelets brésiliens, des fermoirs en attente de bijoux, un porte-clés LuluCastagnette. (192)

L'état de « plénitude » décrit est accentué par l'atmosphère du magasin, ses lumières et sa musique : c'est une expérience sensible totale [→ TENSIONS DE (GRANDE) SURFACE]. À nouveau, l'hybridité des choses sexualisées (des bijoux aux jouets) ancre l'épisode dans une énonciation puérile plutôt que réflexive. Par ailleurs, l'association entre marchandise luxueuse et jouissance sexuelle est donnée à voir comme partagée dans l'espace social où évoluent les adolescentes. En témoigne par exemple une scène à mi-chemin du récit où l'un des clients de Tennessy, un jeune homme qu'elle surnomme « Rico Ibiza » en raison du modèle de voiture qu'il conduit, énumère des modèles de BMW à voix haute durant une fellation : « – J'te prends dans la 503, j'te ken dans la série 3, j'te saute dans la E38, nan dans la E38 j'te retourne, ah ouais elle est trop belle celle-là, j't'encule direct dans la Cabriolet 36, les p'tites comme toi ça kiffe les cab, t'aimes les décapotables ou pas ? » (Kiner, 2021 : 134-135). Dans cette scène, la voiture de luxe est encore une fois le support du fantasme sexuel. Cependant, elle contraste avec la précédente sur un point : alors que les fantasmes de Tennessy expriment une forme d'ingénuité, ceux de Rico Ibiza font référence à un imaginaire désormais stabilisé, notamment véhiculé

dans les cultures urbaines par l'« egotrip ». Le rapport à la fois enfantin et féminin de Tennessy au luxe paraît moins médiatisé que celui du garçon, qui évoque une image de la réussite en circulation au sein de l'espace social représenté, en particulier chez les jeunes hommes.

Cette ingénuité dans le rapport sensible au luxe est-elle, dans l'imaginaire littéraire, un trait spécifique du féminin ? En tout cas, elle motive également l'intrigue des premiers chapitres de *Chavirer*, roman de Lola Lafon paru en 2020. L'héroïne, Cléo, est repérée par Cathy, ambassadrice de la bourse artistique fictive sous couvert de laquelle un groupe d'hommes cible et recrute des adolescentes pour un réseau de prostitution. Dans les premiers temps de sa relation avec Cathy, Cléo est émerveillée par l'horizon sensoriel qui s'ouvre à elle au contact des objets de luxe qu'elle côtoie (elle est elle-même issue d'une banlieue modeste). Cet horizon représente un ensemble cohérent, que Cléo décrit comme « le Paris de Cathy » (30) :

> Tant de nouveautés dans la vie de Cléo. Des odeurs : celles qui imprégnaient la voiture de Cathy, ces héliotropes sucrés de son parfum, Opium, mêlés à l'odeur rousse du cuir. Des matières : la soie carmin d'un foulard que Cathy avait détaché de son cou pour le lui tendre, un jour que Cléo avait oublié son écharpe. (35).

Plus loin dans le premier chapitre cependant, ce faisceau de sensations devient le rappel de l'agression sexuelle : « Ses draps semblaient imprégnés de l'odeur du flacon d'Opium dissimulé sous son lit, un marécage de musc et de patchouli » (59). En ce sens, l'objet de marque et son expérience sensible en viennent à signifier l'exploitation sexuelle plutôt que l'expérience sensorielle envoûtante de promesses du « Paris de Cathy ». Au contraire de *Grande couronne*, dans lequel les objets de marque apportent un « réconfort » face à la violence du travail du sexe, l'appropriation définitive de l'objet, chez Lafon, est empêchée par la violence du rapport de domination sociale qui persiste.

### Mésusages 3 : souillures

Il faut souligner l'existence d'une forme plus radicale de manifestation volontaire du goût impur. Dans ces cas-là, les mésusages sont non seulement inconformes, mais s'affichent également comme une volonté de dégrader l'imaginaire lié aux objets luxueux, de les « souiller ».

Les styles de vie déviants donnent un cadre favorable à ce type de représentations. Dans les évocations du marché de la drogue, par exemple, motif privilégié du rap francophone contemporain, les objets de luxe sont mentionnés à la fois comme objectif de la réussite financière para-professionnelle et moyen de mener à bien des activités illégales. Dans un *freestyle* de 2015 intitulé « Morpheus », SCH dit par exemple utiliser des accessoires de haute couture lors d'activités illicites : « Yves-Saint-Laurent tient mon.43, la ceinture Hartford tient mon.44. » Si le sens de la première partie du vers demeure ouvert (il peut s'agir de gants ou de chaussures), la deuxième partie décrit clairement le rappeur comme portant à sa ceinture de marque un 44 Magnum : l'accessoire de haute couture sert de support à l'arme à feu, ici métaphore de l'activité illicite. L'insertion des objets de luxe dans l'imaginaire du trafic de drogue provoque une collision symbolique dont le geste relève de la souillure du goût « pur ».

Les mésusages comme dégradation sont construits sur une antithèse entre l'objet de luxe – perçu comme propre – et le style de vie des énonciateurs – perçu comme impropre, et cela même s'il n'est pas proprement illicite. Dans le morceau « RR 9.1 », le rappeur Koba LaD oppose par exemple sa propre image (« Et rien n'a changé j'suis dans le bendo, j'suis crade, rempli de crachats et de mégots ») à l'aspect de sa voiture et de sa paire de basket (« J'suis dans le 4x4 tout blanc, tout neuf, paire neuve, j'peux même sauter sur mon capot »). Au mésusage consistant à sauter sur sa voiture s'ajoute le corps même du rappeur qui est donné à voir comme une souillure sur la surface immaculée de

l'objet. La proposition semble dotée d'une dimension réflexive, où l'opposition entre le propre et le sale se fait l'écho du regard porté à partir d'une position sociale de domination sur un représentant des classes populaires qui s'approprie des objets associés au bon goût. Le vers du morceau de Koba LaD représente en ce sens un retournement du stigmate lié à la valeur distinctive des objets.

Ces mésusages peuvent évoquer, lorsqu'ils sont conscients et dirigés, le motif du refus de parvenir. Formulé pour la première fois en 1915 par l'instituteur et syndicaliste Albert Thierry, il consiste en un refus de mobilité sociale, motivé par « le refus de toute inégalité, même justifiée par la performance individuelle » (Mélonio, 2019 : 25). Il s'agit en somme d'une forme de fidélité de classe qui s'actualise dans le refus des « gratifications de l'argent, du pouvoir », au profit d'une « gratification symbolique du devoir accompli » (28). Ici, à l'inverse, les rappeurs cités ne renoncent pas à la réussite financière (ou à ses signes matériels), mais résistent à l'assimilation symbolique aux classes dominantes (à leurs usages).

Si l'on veut bien voir dans *Les Valseuses* une forme archéologique de ces attitudes, la comparaison est instructive. Dans cet extrait, le narrateur pousse son lectorat à une action illégale, voler son patron :

> J'ignore si vous avez déjà eu l'occasion de tenir à pleines pognes le volant d'une Porsche 911…Vous êtes peut-être partisans du plafond à 110, des acharnés de la prudence […]. Regardez toutes ces Porsches qui vous tendent les bras ! […] Et pourquoi vous y auriez pas droit au vrai cuir, vous aussi ? […] Non, croyez-moi, piquez donc une brique à votre patron, il s'en apercevra pas, signez un nouveau paquet de traites, mais ce coup-ci voyez grand, achetez une Porsche, puis barrez-vous à l'étranger, en règle, avec la carte verte et tout, comme un brave touriste. Et revenez pas. (137-139)

Le goût impur, qui s'incarne dans le rapport physique à la Porsche, le vocabulaire pour le décrire (« tenir à pleines pognes ») et l'incitation au mésusage de la conduite imprudente sont en

lien direct avec l'incitation à la déviance (le vol et la cavale qui s'ensuit). Aussi, le discours critique sur la méritocratie est explicitement thématisé : il s'agit de court-circuiter les voies légales et conformes de la réussite sociale, car les critères du mérite sont conçus comme arbitraires, ou injustes (« Et pourquoi vous y auriez pas droit au vrai cuir, vous aussi ? »). Cela dit, la conséquence de la déviance est ici une fugue, une évasion romantique du monde. Il semblerait que ce qui se formule comme un attitude « artiste » de mépris du monde capitaliste en 1970 – et qui explique ses connexions avec le monde littéraire consacré, notamment sa réédition, en 2020, aux éditions Seghers – prend la forme d'un éthos de classe oppositionnel dans le rap contemporain.

C'est le personnage de Chanelle, dans *Grande couronne*, qui semble assumer cette posture d'opposition, notamment dans le passage au BHV. Elle s'y fait volontairement remarquer par ses extravagances et en sort juste avant de se faire arrêter par les vigiles, en chantonnant qu'elle « aime entuber les riches » (193). Le vol, en soi, apparaît comme une forme de souillure, qui touche à la fois à l'imaginaire luxueux et aux valeurs de décence y relatives. Ce même motif apparaît par exemple dans *Peines mineures*, recueil de paroles adolescentes en milieu carcéral. Sonia Chambretto, l'autrice, rapporte la confession d'une délinquante :

> Avec mes copines on va dans les fêtes des quartiers riches, on est petites mais ils nous laissent rentrer parce qu'on est toutes mignonnes et qu'on a de la beuh. Et quand ils ont bien bu, et quand ils sont bien drogués, et quand ils sont bien KO, on prend leurs clés, on les enferme, on ouvre leurs voitures, on fait des rodéos dans la ville. (2023 : 36)

L'appropriation illicite poursuit l'objectif d'un mésusage visant une intense expérience sensible (le rodéo urbain). La juvénilité qui se dégage de la scène est pourtant ancrée sur une conscience de l'asymétrie sociale, que le vol et le mésusage viennent contrebalancer.

⋆

La principale intersection entre tous les mésusages textuels exemplifiés ici est bien l'abandon de la moralisation des conduites inconformes. Ni rappelés à l'ordre, ni symboliquement punis, les personnages débarrassés du sentiment d'indignité initient la déconstruction de l'autorité du bon goût. Ce changement de paradigme pourrait s'expliquer par « l'intériorisation croissante du critère de la réussite financière comme mesure de l'excellence sociale » au sein des classes populaires (Mauger, 2009 : 252). Dans son tout récent roman *Les Meufs c'est des mecs bien*, Mourad Winter fait, par exemple, dire à son narrateur, issu de l'immigration maghrébine et ayant grandi dans les banlieues parisiennes, qu'« en vrai, t'as pas plus sarkozyste qu'un mec de cité. T'en connais beaucoup, des fans de Tony Montana qui se contentent d'un RSA ? Pas moi » (2023 : 108). Il touche là, plutôt qu'à une réelle tendance politique des « mecs de cité », au phénomène décrit ici, à savoir l'exaltation de la réussite financière, devenue un « but culturel » (Merton, [1949] 1997), à laquelle est associée la légitimité sociale. Cependant, cette mutation de la distinction se fait dans une forme de mépris – à différents degrés de conscience affichée – des normes d'usages traditionnellement associées aux styles de vie légitimes ; c'est là où se constitue peut-être un éthos de classe spécifique lié aux signes matériels de la richesse.

Cet éthos de classe prend des formes variées qui permettent d'ailleurs la réapparition de la donnée morale dans les représentations de la consommation de luxe, à travers d'autres enjeux. Le morceau « S.P.S. » du rappeur Ziak est par exemple structuré par l'assimilation entre consommation et péché religieux, notamment dans le refrain : « À mon fils, pour ma mère, mais la monnaie est hram / Sacoche Prada Sheitan » (2021). Le lexique religieux (« hram », péché, et « Sheitan », diable) permet de caractériser péjorativement la consommation de luxe sans pour autant représenter une sanction du franchissement des bar-

rières de classe. L'extrait témoigne de la variété des systèmes de valeurs qui émergent dans le contexte d'une décrédibilisation de la légitimité absolue des styles de vie dominants. Il achève de prouver que la littérature est au plus proche des redéfinitions symboliques des objets de luxe par ses usagers et usagères et, ici, par les moins légitimes d'entre eux.

## Bibliographie

*Morceaux*

Booba, « 92i Veyron », *Nero Nemesis*, Tallac Records, 2015.
Damso feat. Fally Ipupa, « FAIS ÇA BIEN », *QALF infinity*, Trente-quatre Centimes, Universal, 2023.
Koba LaD, « RR 9.1 », *L'Affranchi*, Capitol, 2019.
Laylow feat. Damso, « R9R-LINE », *L'Étrange Histoire de Mr. Anderson*, Digitalmundo, 2021.
Niska, « Twerk dans l'bink's », *Commando*, Talent Factory ltd, Millenium, Capitol France, 2018.
SCH, « Morpheus », freestyle, 2015.
Vald feat. Suikon Blaz AD, « NQNTMQMQMB », *Ce monde est cruel*, Mezoued Records, Et Suther Kane Films, Millenium, Capitol, 2019.
Zola feat. SCH, « 9113 », *Survie*, Truth Records, AWA, Sony France, 2020.
Ziak, « S.P.S. », *Akimbo*, Errro, Chrome Castle, 2021.

*Romans*

Blier Bertrand, *Les Valseuses* [1972], Paris, Seghers, 2022.
Beauchamps Anne, *Une Fille en or*, Paris, Tallandier, « Bibliothèque Pervenche », 1957.
Chiambretto Sonia, *Peines mineures*, Montreuil, L'Arche, « Des écrits pour la parole », 2023.
Despentes Virginie, *Bye Bye Blondie*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2004.
Ernaux Annie, *Une Femme*, Paris, Gallimard, 1987.
Kiner Salomé, *Grande couronne*, Paris, Christian Bourgois, 2021.
Lafon Lola, *Chavirer*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2020.
San antonio, *Le Standinge selon Bérurier* [1965], Paris, Fleuve Noir, 1999.
Winter Mourad, *Les Meufs c'est des mecs bien*, Paris, Clique, 2023.
Zola Émile, *Nana* [1880], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2002.

## Objets, comique et renversements symboliques

Si le style de vie des classes supérieures est une norme implicite, rire des usages qui l'accompagnent fait partie intégrante des manières dont on l'a représenté. Depuis l'examen de l'œuvre rabelaisienne par Mikhaïl Bakhtine, on considère les renversements symboliques (le « carnavalesque » ou la « carnavalisation ») comme une transgression de l'hégémonie culturelle des classes dominantes, permettant de suspendre temporairement leurs privilèges (Scott, 2019 : 221). La hiérarchisation des conduites sociales ne se conçoit pas sans penser le renversement des valeurs où l'élevé prête à rire et où le très bas s'érige en idéal. Dans le théâtre classique par exemple, ces renversements créent des effets comiques par l'appairage et la mise en contraste de personnages représentant des systèmes de valeurs opposés et liés à leur position sociale. Pensons par exemple à Philaminte et Martine, dans *Les Femmes savantes*.

Par ailleurs, les inversions ou les collisions de registres peuvent également être narrativisées comme des anomalies sociales prêtant au rire, voire à la moquerie : la prétention naïve d'un personnage modeste à l'accession à un statut social plus élevé est par exemple un *topos* dans ce répertoire (c'est le type, toujours chez Molière, du *Bourgeois gentilhomme*). Dans la littérature moderne, les conduites sociales visées par le rire sont volontiers relayées par des pratiques de consommation ou des usages d'objets. Dans le roman d'Albert Cohen *Belle du seigneur*, les chapitres qui évoquent la préparation du repas lors duquel les Deume doivent recevoir Solal, sous-secrétaire général de la société des Nations, sont truffés de mentions de boissons et de plats luxueux, de tout un décorum sophistiqué avec lequel les Deume cherchent à impressionner leur invité. Mais les discrètes modalisations de la narration omnisciente laissent entendre que le faste auquel aspirent trop visiblement Mme Deume et son neveu n'est que le signe d'une *allodoxia* (définie par Bourdieu comme la croyance mal placée que l'on maîtrise les codes légitimes [1979 : 377])

Dans les années 1970, le best-seller de Bertrand Blier *Les Valseuses* traite cette thématique sur le mode burlesque : le rire y est l'allié des dominés. Les personnages, délinquants en cavale issus des classes populaires du sud de la France, se moquent volontiers des bourgeois et de leur luxe dont ils cherchent à jouir par ailleurs, se l'appropriant à la fois avec plaisir et ironie. Cela apparaît par exemple lorsqu'ils s'achètent de nouvelles tenues avec de l'argent volé pour se « banaliser » (se fondre dans la masse des riches pour éviter la police) : « On avait mal aux pieds dans nos mocassins craquants et l'air con avec nos paquets, mais on était fin prêts pour un concours d'élégance. [...] On faisait des rototos pleins de lipides. On bavouillait sur nos cravates. Des fils de bonne famille je vous dis. » (Blier, 2022 [1972] : 188). Chez Blier, il est donc moins question de maladresse que d'une

forme de pied de nez volontaire aux convenances que les situations d'inversions permettent.

Selon James C. Scott, le renversement symbolique « offre une perspective analytique unique pour disséquer l'ordre social » (2019 : 301). Appliquée au littéraire, elle permet en effet de faire apparaître l'impensé de certaines représentations d'usages d'objets, et en particulier les normes dominantes implicites qui leur sont associées.

*Julia* Cela
*Joséphine* Vodoz
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Bakhtine Mikaël, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], Paris, Gallimard, « Tel », 1970.

Scott James C. *et alii, La Domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne* [1992], Paris, Amsterdam, 2019.

## La consommation dans les sciences sociales : panorama des travaux actuels

Depuis les années 1990, de très nombreuses disciplines se sont emparées de la consommation. Cet encart propose une synthèse non exhaustive des types de travaux existants, où sont privilégiés les exemples francophones.

En sociologie, les études de la consommation n'ont pas produit de théorie ou de méthodologie unifiée, mais plutôt une multitude d'approches à différentes échelles (Herpin, [2001] 2018). Les études budgétaires – qui étudient revenus et dépenses des foyers – sont nombreuses et remontent à une tradition de collectes de données héritée du XIXe siècle (les études de Frédéric Le Play) ; ces données, souvent récoltées par le biais d'institutions spécialisées (en France, l'INSEE par exemple) sont également traitées par des universitaires (Herpin et Verger, 2008). Les sociologies de la consommation plus spécifiques s'organisent volontiers par domaines du marché : sociologie de la mode (Godart, 2010), de l'alimentation (Cardon, Depecker et Plessz, 2019), des loisirs (Pronovost, 1993), etc. L'ouvrage de Bourdieu (*La Distinction,* 1979) a, de son côté, été prolongé par beaucoup de travaux sur la consommation de biens culturels (fréquentations des musées, préférences musicales, etc.), aujourd'hui ressaisie en contexte de massification des produits culturels (Coulangeon, 2021 ; Glevarec, 2019).

L'anthropologie et l'ethnographie se sont également emparées du sujet, avec notamment un numéro thématique de la revue du MAUSS, *Consommer, donner, s'adonner,* paru en 2014, qui actait de la volonté de faire une place à cet objet d'études dans la recherche francophone et de le lier avec les notions classiques de l'anthropologie, comme celle du don. Depuis les années 2000, les enquêtes socio-ethnographiques qui reconstituent les pratiques de consommation se font auprès des familles (Desjeux, 2006) comme sur les lieux marchands eux-mêmes (Chabault, 2024).

En histoire, la consommation est traitée sous différents angles, tous complémentaires. On trouve des essais et des collectifs généralistes qui adoptent un point de vue englobant à la fois sur les pratiques de consommation, les cultures matérielles et les institutions qui les encadrent depuis la révolution industrielle (Chaveau, 2006 ; Chessel, 2012a ; Daumas, 2018). Certaines études sont centrées sur des périodes plus précises ou, en histoire sociale, sur des pratiques de classes (Charpy, 2010 ; Albert, 2021). L'histoire des politiques publiques de la consommation a aussi été abordée (Chatriot, Chessel et Hilton, 2005), comme celle des organisations et des mouvements de consommateurs (Chessel, 2012b ; Dubuisson-Quellier, 2009). En outre, ont paru ces dernières années plusieurs essais d'histoire culturelle

et politique de la société marchande (Galluzzo, 2020 ; Guien, 2021), société également étudiée sous l'angle de l'histoire des mentalités (Galluzzo, 2018). L'histoire culturelle s'est aussi penchée sur les représentations de la consommation (Ross, [1994] 2006 ; Walker, 2011 ; ce livre) ou sur l'histoire de la consommation des produits culturels (Artiaga et Letourneux, 2022).

Malgré leur thème commun, tous ces travaux peuvent adopter des perspectives épistémologiques très différentes, à la fois sur l'échelle adoptée (micro- ou macrosociale) ou sur la focale d'entrée empirique (l'individu, les pratiques, les produits, etc.). Dans le domaine anglophone, on regroupe parfois les travaux de nature empirique sur la consommation sous le sigle CCT (*Consumer Culture Theory*), dont on peut trouver des résumés panoramiques formulés en termes de questionnements de recherche plutôt que de disciplines, tant les spécialités s'y mélangent (Arnould, Thompson, 2005 ; Joy, Li, 2012). Les sciences de gestion et du marketing y sont également représentées. La revue *Carnets de la consommation,* fondée récemment, prolonge cet élan en France avec une démarche ancrée dans divers ports disciplinaires. On peut signaler également la création récente de l'Observatoire « Marques, imaginaires de consommation et politique », par Raphaël Llorca et Benoît Heilbrunn au sein de la Fondation Jean Jaurès. Tous ces mouvements dénotent le même élan d'interdisciplinarité et de mobilité théorique que la consommation, en tant qu'objet d'études désormais installé, semble radicalement requérir.

*Joséphine* Vodoz
*Université de Lausanne*

## Pour aller plus loin…

Chessel Marie-Emmanuelle, *Histoire de la consommation*, Paris, La Découverte, « Repères », 2012.

François Pierre, Lemercier Claire, « La consommation : classes sociales et dispositifs marchands », *Sociologie historique du capitalisme*, Paris, La Découverte, « Grands repères manuels », 2021.

Herpin Nicolas, *Sociologie de la consommation* [2001], Paris, La Découverte, « Repères », 2018.

# Deuxième partie

*Régimes de singularisation et d'esthétisation*

# La collection : objets d'art, objets-mémoire, objets de consommation, objets de subversion

*Dominique* Pety
*Université Savoie Mont Blanc*
*Laboratoire LLSETI*

La collection s'inscrit dans une histoire longue, comme l'a montré Krzysztof Pomian, en forgeant la notion transhistorique de sémiophore [→ *Sémiophore*]. Dans sa version artistique, quand elle réunit des œuvres prisées, elle est l'héritière des cabinets princiers, et sert l'affirmation d'un pouvoir ; dans sa version savante, elle prolonge les cabinets de curiosités du XVII^e^ siècle et les laboratoires des Lumières, dans leur visée intellectuelle et distinctive.

La collection comme pratique privée connaît cependant, à partir du XIX^e^ siècle, une inflexion toute particulière, liée à l'histoire politique et culturelle de l'Europe, avec les ruptures révolutionnaires qui entraînent le déclassement et la mise en circulation d'un nombre considérable d'objets, avec le développement concomitant des musées et autres dispositifs collectifs d'exposition et de classement, avec la promotion inverse d'itinéraires personnels singuliers au moment où s'édifient de grandes métropoles.

La littérature a particulièrement mis en lumière ces composantes spécifiques de la collection privée depuis le XIX^e^ siècle. Elles s'insèrent dans les évolutions politiques et culturelles globales (promotion de la matérialité objectale, transformation et démocratisation des notions d'art et de savoir, définitions de

nouveaux acteurs et de nouveaux partages, etc.) Mais elles dessinent aussi un contre-discours qui prépare les basculements épistémologiques contemporains.

## La diffusion d'une pratique protéiforme

Dans sa préface au *Cousin Pons*, roman de Balzac mettant en scène des collectionneurs (l'écrivain y rend compte, sous la figure d'un double fictif disgracié, d'une activité et de milieux de la brocante qu'il a fréquentés pendant plusieurs années), l'historien de l'art Jacques Thuillier a bien souligné, par contraste avec les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, âge d'or des grandes collections en France, l'évolution des pratiques de la collection au XIX^e^ siècle :

> [Q]uant au XIX^e^ siècle, il marque en fait, pour la France, dans l'histoire des collections, le début d'un déclin […]. Les immenses richesses accumulées dans les galeries françaises reprennent de plus en plus souvent le chemin de l'étranger. […] Et bien souvent, ce sont des gens simples, ou du moins sans grande fortune, qui réussissent, à force de persévérance, à amasser et préserver de surprenants trésors. ([1847] 1973 : 8)

L'évolution lexicologique est elle-même éclairante. Avec l'apparition du terme de « collectionneur » au début du XIX^e^ siècle, l'accent semble n'être plus mis sur le goût (de l'« amateur »), sur le désir de savoir (du « curieux »), ni même sur l'attachement au passé (des « antiquaires »), mais sur le geste exclusif de la collecte, qui opère sans discernement sur des objets délabrés. Or, pour la médecine aliéniste, l'accumulation compulsive est un des symptômes de la folie : d'où le portrait du collectionneur en maniaque (Pety, 2001), qui apparaît alors que ces nouvelles formes de collection cherchent encore leur légitimité (de Biasi, 1980), et qui persiste ensuite pendant une large partie du XIX^e^ siècle à des degrés divers. Dans les physiologies ou les premières chroniques, humoristiques, des ventes publiques, ce portrait est

poussé jusqu'à la caricature (en 1867, dans *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Champfleury décrit notamment un collectionneur de chaussures qui collectionne aussi la boue, les chaussettes, les cannes et béquilles, le cirage, la brosse, les étriers) ; dans les romans (*Le Cousin Pons, Le Violon de faïence*, etc.), le collectionneur est souvent proche du chiffonnier, jusqu'à la trouvaille qui manifeste des connaissances et un savoir-faire insoupçonnés et le transforme en découvreur de génie.

Certains essaient de bien continuer à circonscrire le champ de la collection, en maintenant une hiérarchie qui distingue les collections de sciences naturelles et d'archéologie, des collections artistiques qui demeurent les plus nobles. Le critique d'art Louis Torterat, comte Clément de Ris, affirme, en préambule d'un ouvrage qui évoque les objets de « haute curiosité » des collections publiques ou privées :

> [A]insi les collectionneurs de minéraux, de coléoptères, de lépidoptères, d'herbes, de coquilles […] ne sont cependant pas des curieux comme nous l'entendons. Leurs collections sont surtout faites au point de vue scientifique. Il en est de même des amateurs de médailles, de monnaies, de jetons […] qui rendent à l'histoire des services signalés, mais n'intéressent l'art que par occasion. (1864 : 3-4)

Inversement il récuse toute valeur aux collections d'objets courants (dont il reconnaît ce faisant l'existence) :

> [I]l ne faut pas faire figurer sous cette dénomination ces réunions d'objets formées par la bizarrerie du goût ou l'extravagance de la vanité. […] Cela devient une manie, une rage, une maladie, mais ce n'est pas un goût. J'ai connu des collectionneurs de bouchons, de plumes, d'épingles, de clous […]. Les enfants et les grandes personnes, hélas ! qui courent après les timbres-poste ne seront jamais des curieux. Tombée dans ce bas-fond, la curiosité rentre dans la médecine expérimentale. On en devient fou et l'on en meurt quelquefois. (1-16)

La collection devient cependant, à partir des années 1860-1870, un engouement collectif dans lequel certains voient un

des traits définitoires de l'époque : « La collection est un des goûts qui sont appelés à caractériser plus spécialement ce siècle » écrit P. Larousse dans son *Dictionnaire* (1869, IV). Et il entérine l'existence des séries d'objets dépréciés par Clément de Ris, en soulignant leur extension :

> [O]n a aussi des collections de papier timbré, d'époques et de pays divers ; des collections de papiers peints de toutes les nations et de tous les temps ; des collections d'affiches, de complaintes, de menus de dîner, de cartes de visites historiées, de tabatières […]. (601)

Cette large diffusion de la pratique de la collection, Maupassant en témoigne aussi dans plusieurs chroniques du *Gaulois* (« Chine et Japon », « Les cadeaux », « Vieux pots », « Bibelots », « Sèvres », etc.). Il estime en raillant que « tout le monde aujourd'hui collectionne, tout le monde est ou se croit connaisseur » ([1883] 1980 : 183). Il dénonce les effets de mode et le manque de discernement des néophytes (pour qui se développe alors toute une production de manuels spécialisés, dictionnaires et répertoires), lui qui décrit par ailleurs dans plusieurs nouvelles et romans (« La chevelure », « Qui sait ? », *Notre cœur*, etc.) des collectionneurs profondément investis dans une relation quasi amoureuse avec leurs objets.

À la fin du siècle, la collection n'est plus désignée comme une déviance, mais comme un « besoin » par le chroniqueur Paul Eudel, dans l'avant-propos de son recueil *Collections et collectionneurs* :

> [C]ollectionner n'est pas une ridicule manie, c'est un besoin de notre tempérament, presque une loi de la nature […]. On collectionne tout : objets d'art et objets vulgaires, porcelaines et timbres-poste, armures et pipes, tapisseries des Gobelins et chaussures anciennes, palettes de peintres et autographes de maîtres. (1885 : I-II)

En outre, le passage au musée et l'exposition publique légitiment désormais maintes collections sérielles d'objets anciens, présentés par exemple dans des séries rétrospectives lors des expositions universelles. Se trouve ainsi remplie la « mission »

que fixait dès 1842 aux collectionneurs l'une des premières revues spécialisées, *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire :*

> [L]e véritable amateur a rendu les plus grands services à l'art, non pas à l'art monumental et princier, mais à l'art de détail, à l'art intime et familier que nous retrouvons à chaque instant dans la vie. […] Grâce à l'amateur, rien ne s'est perdu dans la défroque que les siècles laissent après eux en tombant sans retour dans le gouffre de l'éternité. L'historien, préoccupé des batailles, des traités, et des trois ou quatre personnages qui remplissent une époque de leurs évolutions, a laissé de côté les mœurs domestiques, les usages, la vie intime des générations disparues. […] N'est-ce pas une belle mission que d'aller ainsi ramasser tout ce que le temps, en s'enfuyant, dépose de précieux et de caractéristique sur ses rives ? (1842 : 5-7)

## Les gestes de la collection : un savoir incorporé

Les textes littéraires qui décrivent le comportement du collectionneur envers ses objets ne rendent pas seulement compte des étapes de l'acquisition, de la restauration, de l'exhibition, ils insistent aussi sur la contemplation au quotidien qui mobilise la vue et le toucher et convoquent la mémoire et l'histoire, comme Edmond de Goncourt évoquant sa collection d'objets féminins du XVIII^e^ siècle le 27 novembre 1888 dans son *Journal* :

> [E]n maniant ces *jolités* […] en touchant et retournant ces navettes, ces étuis, ces flacons, ces ciseaux, qui ont été pendant des années les petits outils des travaux d'élégance et de grâce des femmes du temps, il vous arrive de vouloir retrouver les femmes auxquelles ils ont appartenu et de les rêver, ces femmes – le petit objet d'or ou de Saxe amoureusement caressé de la main. (1989, III : 182)

Walter Benjamin, dans la section consacrée au collectionneur de son *Livre des passages*, montre plus largement ce qui s'opère alors : « Il suffit de regarder attentivement un collectionneur qui manipule les objets de sa vitrine. À peine les a-t-il pris dans ses mains qu'il paraît en recevoir une inspiration, et semble regarder

comme un devin au travers d'eux dans leur lointain » ([1982] 1989 : 225). Cet au-delà, c'est à la fois le passé tout entier de l'objet fondé sur ses caractéristiques matérielles et son histoire, mais aussi les souvenirs personnels liés à sa possession, qui forment ensemble, selon Benjamin, « une encyclopédie complète, une organisation du monde » (224) condensée en chacune des pièces de la collection et dans sa construction comme système [→ *Walter Benjamin et la collection*].

Ces compétences liées au corps, à la sensibilité et à la mémoire, qui se déploient dans l'expérience ordinaire de la collection, sont toujours pertinentes de nos jours, comme l'a analysé Yves Citton dans la revue *Local contemporain* en rendant compte de la « Collection de collections », installation d'échelle urbaine conçue à Marseille en 2012 puis à Grenoble en 2013 par deux artistes plasticiens, Maryvonne Arnaud et Philippe Mouillon, qui ont sollicité des particuliers collectionneurs d'objets modestes, jouets, prospectus, boules à neige et nains de jardins… :

> [A]u sein de notre bain de techno-images rutilantes, la singularité, la matérialité, l'odeur, le toucher, le vieillissement, la saleté, les tâches, les écornages, les traces d'usure dont est porteur un objet marqué par le temps devient une petite oasis de réalité. / En le contemplant, en le touchant, en sachant qu'on peut à tout instant le sortir de sa caisse et palper sa concrétude historique, on se dégage momentanément de notre hallucination médiatique commune. (2014a : 54-55)

À la recherche et au contact de l'objet, le collectionneur déploie des compétences pratiques, des savoir-faire ancrés dans le quotidien, dans l'appréhension sensible et corporelle, qui dénotent en fait une véritable expertise, comme l'a montré Michel de Certeau, en étudiant, dans *L'Invention du quotidien*, ces « arts de faire » (marcher, raconter, lire, habiter, etc.), dépréciés et déconsidérés par la scientificité et la technique qui régissent l'époque contemporaine, où elles occupent quant à elles le bon côté d'une « ligne de partage » ([1980] 1990, I : 19). Il analyse particulièrement, d'après Jean-Pierre Vernant,

la notion grecque de *mètis* (ruse), une « forme d'intelligence toujours "immergée dans une pratique", où se combinent "le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise" » (24). Cette *mètis* est aussi une « pratique du temps » et elle entretient une relation privilégiée avec « l'occasion », le moment opportun (*kairos*) ; elle joue sur le détail et sur la mémoire, et elle rend particulièrement compte des compétences déployées dans la collection comme art de la « trouvaille » [→ *La trouvaille*].

Cette réhabilitation d'une intelligence pratique, et d'un savoir associé aux objets les plus modestes, définit un nouveau « partage du sensible » aux implications politiques, en donnant la parole à de nouveaux acteurs (sujets et objets) jusque-là muets (n'ayant notamment pas de droit de cité en littérature), comme l'a montré Jacques Rancière dans ses ouvrages *Le Partage du sensible* (2000) et *Politique de la littérature* (2007). Une mutation culturelle et politique est ainsi à l'œuvre, et s'amplifie aujourd'hui dans le domaine des sciences participatives, où un savoir local et incorporé est de nouveau sollicité, dans le prolongement de la pratique des « antiquaires » du XIXe siècle. Comme Odile Parsis-Barubé l'a analysé dans son ouvrage *La Province antiquaire* (2011), savoirs archéologique, géologique et botanique sont ainsi liés à la connaissance intime du lieu habité : d'où la pertinence de faire appel par exemple à des botanistes « amateurs » mais fins connaisseurs d'un territoire pour identifier telles planches d'herbiers des collections du Museum d'histoire naturel (Pety, 2020a).

Il nous semble ainsi que le savoir sensible des collectionneurs questionne, dès le XIXe siècle, le clivage récemment mis en lumière par Estelle Zhong Mengual entre « deux formes totalement différentes de rapport au monde, l'une repos[ant] sur l'intuition, la sensibilité et l'imagination, l'autre sur la connaissance, la pensée rationnelle, les faits » (2021 : 20), clivage qu'avec Baptiste Morizot elle avait désigné comme « le grand

partage de l'enchantement » (2018 : 88). Cette démarcation qui a longtemps disqualifié l'approche sensible et imaginative dans l'édification des savoirs, les collectionneurs la contestent, attentifs à ce qui se murmure au cœur des objets, insérés pour eux dans une longue dynamique évolutive.

## L'âme et la langue des choses

L'objet de collection fonctionne parfois comme une relique de contact (tel flacon incarne la femme à laquelle il a appartenu, comme le suggère Goncourt plus haut) [→ *Relique*], voire comme un fétiche, un objet agissant (parfois ouvertement doté de connotations sexuelles, comme dans la nouvelle de Maupassant « La Chevelure » [1884], qui évoque longuement la caresse de l'objet et met l'accent sur le terme hautement polysémique de « possession » ; pour le cousin Pons déjà, la collection est un substitut de la relation amoureuse [1847]).

Plus largement, les objets collectionnés sont considérés comme dotés d'une âme, comme dans la nouvelle de Maupassant intitulée « Qui sait ? » :

> Il en est résulté que je m'attache, que je m'étais attaché beaucoup aux objets inanimés qui prennent, pour moi, une importance d'êtres, et que ma maison est devenue, était devenue, un monde où je vivais d'une vie solitaire et active, au milieu de choses, de meubles, de bibelots familiers, sympathiques à mes yeux comme des visages. ([1890] 1979, II : 1226)

L'ensemble de la nouvelle relate une vie de collectionneur à rebours, de l'intérieur meublé progressivement vidé à la redécouverte des objets chez l'antiquaire : comme dans « La Chevelure », c'est encore l'image d'un collectionneur *dérangé*, *dépossédé*, qui est donnée à voir. La démarche de collection, poussée à sa démesure, dévoile mieux ses enjeux sous-jacents, et notamment la possibilité d'avoir prise sur des objets qui semblent avoir conquis l'autonomie de personnes ou du moins d'êtres

vivants (au début du récit, leur fuite à toute jambe de la maison se fait dans un furieux galop). Marta Caraion, à la suite de Nathalie Heinich, suggère que la littérature dans son traitement des objets provoque un « doute ontologique généralisé », qui met en cause les catégories pour penser le réel, et l'on voit ici précisément questionnée la frontière entre l'homme et l'objet, entre l'objet et l'être vivant (2020a : 95).

Ce questionnement s'approfondit encore dans les textes qui suggèrent que les objets collectionnés sont dotés d'intention et de parole : de façon imagée, le collectionneur dit qu'il a été appelé, hélé par l'objet (c'est ainsi que Pons raconte la trouvaille du fameux éventail qui lance le récit de Balzac, de sorte que l'objet est véritablement doté d'une force narrative, à l'échelle de la saynète rapportée par le personnage comme à l'échelle du roman tout entier) ; au sens propre, les collectionneurs chérissent les objets porteurs d'inscriptions (telles les « faïences parlantes » de Champfleury [1867b : 1]) ; enfin, dans le poème en prose ou en vers à la fin du XIX^e^ siècle, se déploient des mises en voix qui sont bien plus que de subtiles prosopopées, et qui suggèrent véritablement un transfert de compétences : le poète, rendu au silence, a laissé la place aux choses, désormais dotées de parole (Pety, 2010).

Les textes littéraires consacrés à la collection (mais aussi à des pratiques connexes comme la décoration d'intérieur : pour Benjamin, l'intérieur par excellence, c'est celui du collectionneur) mettent ainsi en scène une représentation animiste des objets, et préfigurent ce questionnement sur « l'armature ontologique du réel » (Descola, 2010 : 11) que l'anthropologie est en train d'accomplir aujourd'hui de manière radicale, à l'instar de Philippe Descola dont les analyses d'abord formalisées dans *Par-delà nature et culture* (2005) sont désormais en passe de reconfigurer toute l'histoire de l'art dans son ouvrage somme *Les Formes du visible* (2021). Pour Philippe Descola, les représentations occidentales qui posent une distinction nette entre les sujets humains (les seuls à posséder une intériorité

intellectuelle ou psychologique) et les objets matériels ou les organismes non humains, relèvent d'une ontologie naturaliste, qui s'est imposée en Occident depuis le XVII^e siècle. Mais d'autres ontologies existent, qui entrent en concurrence avec elle mais peuvent aussi parfois interférer, comme par exemple l'animisme (une entité naturelle, un animal, une plante, mais aussi un artefact peut être perçu comme animé d'intentions propres) ou l'analogisme (dominant en Europe de l'Antiquité à la Renaissance, et dont Yves Vadé a montré la persistance en poésie à travers l'essentielle figure de la métaphore [1990]). Or ces deux ontologies, animisme et analogisme, fonctionnent à plein dans le système de la collection, à l'échelle de l'objet, comme à l'échelle de la collection dans son ensemble. D'une part, en effet, chacun des objets fonctionne comme un monde en miniature, d'où le rôle fondamental de tous les dispositifs d'inclusion, d'emboîtement, qui n'ont pas seulement un rôle matériel dans la préservation ou l'exhibition des pièces, comme l'a très bien dit Benjamin : « tout ce qui est présent à la mémoire, à la pensée, à la conscience devient socle, encadrement, piédestal, coffret de l'objet en sa possession » ([1982] 1989 : 221-222) [→ *Présentoir, cadre, socle*]. D'autre part, la collection dans son ensemble, par les liens que chaque objet entretient avec les autres, figure comme un condensé du monde dont les règles sont repensées et rapportées à la personne du collectionneur. Pour évoquer ce tout de la collection, Benjamin utilise tantôt des termes savants et valorisants comme ceux d'« encyclopédie » ou d'« allégorie » qui insistent sur la dynamique d'ensemble, tantôt des métaphores qui insistent sur l'arrachement au contexte initial des objets recomposés en nouvelle unité (Pety, 2014) :

> [Y] vivre, c'était chercher refuge au centre d'une toile d'araignée serrée qu'on avait soi-même filée et tissée et à laquelle étaient accrochés les événements de l'histoire universelle, éparpillés comme autant de dépouilles d'insectes vidés de leur substance. ([1982] 1989 : 234)

Le totémisme, quatrième ontologie évoquée par Descola (humains et non-humains sont rassemblés dans la même classe dès lors qu'ils possèdent des propriétés communes), est aussi évoqué par Benjamin pour penser la collection, ou plus largement le rapport de l'homme avec ses objets, dont la forme la plus exacerbée est manifestée dans la collection. Dans un article de 1927, il décrit son intention de « pénétrer au cœur des choses abolies », sur le modèle de la psychanalyse qui enquête sur le rêve :

> [L]es surréalistes, avec la même certitude, suivent moins la piste de l'âme que celle des choses. Ils recherchent l'arbre totémique des objets dans l'épaisse forêt de l'histoire primitive. La plus haute, l'ultime figure grimaçante de ce totem, c'est le kitsch. Il est le dernier masque du banal, que nous revêtons dans le rêve et la conversation, pour nous incorporer la force du monde disparu des objets. ([1927] 2000 : 7-10)

Le kitsch, qui s'incarne dans des objets de consommation de masse collectionnés pour eux-mêmes – comme les tasses à l'époque Biedermeier (Benjamin, [1982] 1989 : 224) –, devient une sorte d'avatar ultime de la collection (Pety, 2017), qui nous dévoile surtout ici la force du monde des choses auquel nous rêvons nous-mêmes d'appartenir, nous qui sommes déjà pris, dans nos intérieurs encombrés d'objets et d'étuis qui nous moulent (bureaux, tentures et canapés déjà présents dans l'intérieur Louis-Philippe étudié par Benjamin), dans un *devenir-objet*.

## En finir avec la collection ?

Il y a donc sans doute urgence à se réveiller (le motif du réveil est d'ailleurs récurrent chez Benjamin, même s'il est indissociable d'une fascination persistante pour les objets, devenus des éléments consubstantiels à l'identité contemporaine), urgence à s'arracher à une matérialité envahissante qui menace, et qui,

quelque projection que nous fassions de notre psychologie dans l'enveloppe de l'objet, ne nous renvoie somme toute qu'à nous-mêmes. Comme le dit Jean Baudrillard, « on se collectionne toujours soi-même. » (Baudrillard, 1968 : 128) Il y a selon lui, dans la collection, « un élément irréductible de non-relation au monde » (149-150).

Les écrivains de la fin du XIX^e^ siècle le pressentent, ils proposent des *contre-collections*, plus labiles, qui tentent de s'arracher à la matérialité : celles de pierreries font mourir (même s'il ne s'agit que de tortues), celles de fleurs menacent aussi de suffocation, il faut préférer les collections de saveurs activées par un orgue à bouche, ou les collections de parfums (Huysmans, 1884).

Pour Proust aussi, la collection est enlisement et oubli dans la matérialité objectale et récusée au même titre que le roman réaliste ou la « littérature de notation », selon la formule utilisée dans *Le Temps retrouvé* (1927, IV : 473). Elle demeure pertinente comme principe de composition, qu'il faut relayer cependant par des métaphores plus explicites, associées au vivant ou à un « faire » dynamique, une activité en cours, toujours en devenir, comme une cathédrale en construction, ou plus modestement une robe qu'on bâtit (Pety, 2020b).

Aujourd'hui un anthropologue comme Tim Ingold nie même radicalement qu'il puisse exister des objets, qui suggèrent une matière figée : « J'écris contre la culture matérielle et contre l'idée selon laquelle c'est par ce qu'ils font avec les objets que les êtres humains créent du sens. Pour moi, il n'y a pas d'objets » (2018 : 12). Les objets pour lui ne résultent en effet que d'une pétrification de la pensée, alors qu'ils sont toujours pris dans un processus en devenir :

> Les objets et les sujets ne peuvent exister que dans un monde où tout ce qui existe a déjà une forme stable et achevée ; les choses, au contraire, résistent à une pétrification de ce genre ; elles n'existent pas à proprement parler : elles suivent le cours de l'existence. […] les personnes aussi sont des processus. (2017 : 199)

C'est toujours à un monde en construction, non un monde déjà construit, que nous sommes confrontés, et fabriquer des choses consiste continuellement à tisser le monde.

Il y a ainsi urgence à *revenir vers le vivant*, comme le suggéraient déjà les contempteurs de la collection au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, comme Saint-John Perse qui chante les vents soufflant sur les reliques des siècles :

> Nous en avions assez, prudence, de tes maximes à bout de fil à plomb, de ton épargne à bout d'usure et de reprise. Assez aussi de ces Hôtels de Ventes et de Transylvanie, de ces marchands d'antiquailles au coin des places à balcons d'or et ferronneries d'Abbesses – bonheurs-du-jour et cabinets d'écailles, ou de guyane ; – vitrines à babioles et verreries de Bohême, pour éventails de poétesses – assez de ces friperies d'autels et de boudoirs, de ces dentelles de famille reprises en compte au tabellion… ([1946] 1989, IV, 5 : 77)

Après Valéry dans *Le Cimetière marin* (1920) (« Le vent se lève !…, il faut tenter de vivre »), pour Saint-John Perse aussi, il faut cesser de méditer auprès des morts, il faut cesser de vénérer les reliques : « Ha ! qu'on m'évente tout ce lœss ! Ha ! qu'on m'évente tout ce leurre ! Sécheresse et supercherie d'autels… […] S'en aller ! s'en aller ! parole de vivant ! » (18-19)

On semble aboutir à la même conclusion avec Emmanuelle Pireyre. Dans *Féerie générale* (2012), au sein d'un recueil de nouvelles où fait souvent retour le même titre énigmatique de section « Étagères et sauvagerie » (comme pour défier tout système de classement), elle suggère que les collections d'aujourd'hui, mangas ou tout autre objet susceptible d'être accueilli sur les étagères d'un meuble Ikéa, ne suffisent pas à endiguer la sauvagerie, exacerbée par une violence économique, sociale et technologique insidieusement imposée, dans des intérieurs exigus qui ne servent plus d'étuis. Il vaut mieux ne plus collectionner que les baisers ou s'en tenir au dessin d'un unique, réel et tout proche cheval. Et revenir vers le vivant, et vers les dynamiques qui nous rappellent notre insertion première dans le monde des vivants, humains et non humains. Les objets ne nous y aideront

que tissés des forces qui les associent à ces dynamiques d'évolution. Ou bien nous en détourneront.

## La fascination persistante de l'archive

Il reste quoi qu'il en soit bien difficile de s'arracher à la fascination mémorielle que peuvent constituer les compilations d'objets. Dans son ouvrage *Les Fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Laurent Demanze analyse ces récits contemporains qui s'interrogent, sous l'effet d'une « conscience de l'accélération de l'histoire et de la précarité des formes et des savoirs », sur la nécessité mais aussi la possibilité même « de faire mémoire et de dresser un inventaire, mais toujours à reprendre dans une mémoire en mouvement » (2015 : 217).

Ces récits qui dressent des inventaires relèvent en effet d'une esthétique, même non avouée, de la collection, voire de plusieurs collections tressées ensemble [→ Écritures contemporaines de l'inventaire]. Le livre *Les Années* (2008) d'Annie Ernaux propose des collections de mots ou d'expressions, des collections d'images, qui rejoignent des collections d'objets mais aussi de personnes ou d'instants (une affiche à demi déchirée, un bar et un juke-box, une maison au fond d'un jardin, un regard de chat, un homme en pyjama, un soleil d'Italie, parmi ceux qui viennent clore le volume). La reprise du livre dans le volume *Écrire la vie* (2011) s'accompagne en outre d'un album photographique [→ *Album et photos de famille*] et d'une compilation de fragments de journal intime. La relation au temps (« Sauver quelque chose du temps où on ne sera plus jamais » [2008 : 242 et 2011 : 1085]) et la recomposition des savoirs ou des représentations (historiques, sociologiques), en lien étroit avec le « je » qui écrit, ont dans ce dispositif une place essentielle.

Dans L'*Autobiographie des objets* de François Bon, le rôle des objets est plus central encore. On y retrouve une préoccupation pour la langue des choses, comme le montre le genre de l'auto-

biographie, appliqué aux objets : c'est presque « les mémoires des choses au milieu desquelles s'est écoulée une vie d'homme » (comme l'écrit Edmond de Goncourt en 1881 en tête de *La Maison d'un artiste*) que propose ici François Bon, mais pour une période plus circonscrite de sa vie (avant la rencontre de « l'armoire aux livres » et l'entrée en écriture), période qui renvoie à un certain rapport aux objets : « Tout avait durée et permanence, mais aussi origine. » (2012 : 210). Il pense ainsi écrire « l'histoire de la fin des objets », tout en pressentant qu'il n'est pas possible de clore l'inventaire (223). L'*Autobiographie des objets* est en effet un texte ouvert, poursuivi sur son site *Tiers Livre*, et récemment prolongé par sa contribution au catalogue de l'exposition « Musée sauvage » du Musée de Bagnes (2022-2023), « Quoi faire de tout ça ? » À partir des « petits canifs à tout faire » (2022 : 99) conservés par son grand-père dans une boîte en fer-blanc, il tente une liste de ses propres outils, machines à écrire et ordinateurs, et ses rencontres avec des gens qui en font la conservation et la collection, jusqu'à son propre stock de vieux disques durs et téléphones, dont il a fait un jour performance, comme pour les sceller à jamais.

On peut, comme il le fait, ne pas s'avouer collectionneur, ou chercher un jour à congédier le stock d'objets qui forme ces sortes d'infra-collections, collections non conscientes, dont parle aussi Henri Cueco dans *Le Collectionneur de collections* (1995) : accumulations d'objets ramassés ou périmés, cailloux des promenades, bouts de ficelles et vieilles chaussures qui tiennent encore au cœur et au corps. Leur place se dessine cependant en creux derrière la conscience aiguë des héritages, qui fonde le projet d'écrire.

### Bibliographie

Balzac Honoré de, *Le Cousin Pons* [1847], préface de J. Thuillier, Paris, Gallimard, « Folio », 1973.

Bon François, *Autobiographie des objets*, Paris, Le Seuil, 2012.

– « Quoi faire de tout ça ? », catalogue de l'exposition « Musée sauvage. Habiter la collection » (2022-2023), Gollion, Infolio/Musée de Bagnes, 2022.

*Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire. Revue des tableaux et des estampes anciennes, des objets d'art, d'antiquité et de curiosité*, dir. Eugène Piot, Paris, Librairie Firmin-Didot frères, 1842-1863.

Champfleury Jules Husson dit, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, Dentu, 1867a.

– *Histoire des faïences patriotiques sous la Révolution*, Paris, Dentu, 1867b.

– *Le Violon de faïence* (1862), Bassac/Paris, Cendres, 1994.

Clément de Ris Louis Torterat, *La Curiosité. Collections françaises et étrangères. Cabinets d'amateurs. Biographies,* Paris, Renouard, 1864.

Cueco Henri, *Le Collectionneur de collections*, Paris, Le Seuil, 1995.

Ernaux Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.

– *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2011.

Eudel Paul, *Collections et collectionneurs,* Paris, Charpentier, 1885.

Goncourt Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire. 1851-1895* (1887-1896), éd. R. Ricatte, R. Kopp, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989.

– *La Maison d'un artiste* [1881], introductions de Dominique Pety, Christian Galantaris, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2003.

Huysmans Joris-Karl, *À rebours* [1884], éd. Daniel Grojnovsky, Paris, Flammarion, « GF », 2004.

Larousse Pierre, « Collectionneur », *Grand Dictionnaire universel*, Paris, Librairie classique Larousse et Boyer, 1866-1878.

Maupassant Guy de, « Bibelots », *Le Gaulois*, 22 mars 1883. Repris dans *Chroniques*, Paris, UGE, « 10/18 », 1980.

– « La chevelure » [1884] et « Qui sait ? » [1890], *Contes et nouvelles*, éd. Louis Forestier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

– *Notre cœur* [1890], éd. Marie-Claire Banquart, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1993.

Pireyre Emmanuelle, *Féerie générale*, Paris, l'Olivier, 2012.

Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], dir. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.

Saint-John Perse, Alexis Leger dit, *Vents* [1946], suivi de *Chronique*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1989.

## Bibliophilie

Apparu plus tardivement que son pendant *bibliophile*, le substantif *bibliophilie* s'impose au cours du XIXe siècle pour désigner, en accord avec son étymologie (du grec *biblion*, « livre », et *phile*, « qui aime »), une forme raisonnée d'amour du livre. La bibliophilie s'oppose ainsi en théorie à son versant irrationnel que serait la *bibliomanie*. Il est toutefois possible d'aimer les livres aussi bien pour leur contenu textuel que pour leur matérialité, et la bibliophilie correspond sans conteste au second cas de figure. Elle consiste en effet en une approche foncièrement empirique du livre qui, sans escamoter le texte, se concentre sur les singularités de l'objet (on peut évoquer, sans prétention à l'exhaustivité, l'ancienneté ou la rareté d'une édition, l'élégance de sa typographie ou de ses illustrations, la préciosité des matériaux employés, le prestige de sa provenance, etc.).

La bibliophilie va donc à l'encontre du postulat selon lequel le livre constituerait un support indifférent appelé à s'effacer derrière sa fonction, celle de donner accès à un texte perçu comme sa véritable finalité. En ce sens, elle conduit à une inversion du primat accordé, dans la culture occidentale, à la lettre sur l'objet et à l'esprit sur la matière. Ainsi s'expliquent les multiples condamnations dont la bibliophilie fait l'objet dès l'Antiquité, puis chez les moralistes du XVIIe siècle, et encore aujourd'hui, lorsque le livre est employé dans un but exclusivement décoratif ou comme marque d'ostentation sociale. Il existe en effet un discours normatif remarquablement persistant qui voit dans la bibliophilie une forme de contre-emploi du livre, détourné de sa fonction première.

La bibliophilie se traduit essentiellement par la collection de livres rares, précieux ou curieux, tout en étant susceptible de prendre d'autres formes moins évidentes. Si, sous l'Ancien Régime, la constitution d'une bibliothèque familiale reste une pratique essentiellement nobiliaire, la période post-révolutionnaire marque une progressive démocratisation de cet usage, tandis que le modèle de la bibliothèque spécialisée et personnalisée s'impose peu à peu. Au tournant des XIXe et XXe siècles, la bibliophilie gagne également en respectabilité en s'inscrivant dans divers rituels de sociabilité professionnelle.

Depuis le XIXe siècle en particulier, la bibliophilie trouve à s'adosser à un système de valeurs spécifique élaboré autour de la notion de rareté, en réaction à l'industrialisation et à la standardisation du secteur éditorial. De nos jours, alors que la révolution numérique permet à un texte de s'incarner simultanément et à l'échelle planétaire à travers toute une série d'écrans (liseuses, tablettes, ordinateurs), rompant ainsi le lien organique qui pouvait exister entre un contenu et son incarnation matérielle, on assiste à de semblables tentatives

de (re)sacralisation du livre qui passent par une exaltation de son indépassable matérialité.

*Marine Le Bail*
*Université Toulouse – Jean Jaurès*

**Pour aller plus loin…**

Devaux Yves, *L'Univers de la bibliophilie*, Paris, Pygmalion, 1988.
Le Bail Marine, *L'Amour des livres la plume à la main : écrivains bibliophiles du XIXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.
Malais Nicolas, *Bibliophilie & création littéraire (1830-1920)*, Paris, Cabinet Chaptal, 2016.
Sordet Yann, *Pierre Adamoli et ses collections : l'amour des livres au siècle des Lumières*, Paris, École des chartes, 2001.

## Walter Benjamin et la collection

Le philosophe allemand, historien de l'art et critique littéraire Walter Benjamin consacre à la collection un des trente-six dossiers de notes et citations constitués entre 1928 et 1940 pour *Le Livre des passages* ([1982] 1989), vaste projet demeuré inachevé par lequel il entendait renouveler la philosophie de l'histoire en montrant comment celle-ci s'incarne dans les objets d'une époque. Parmi les différents aspects de la culture matérielle au XIXe siècle, il accorde notamment à la collection un rôle privilégié, comme le montrent les deux brefs exposés de 1935 et 1939 (tous deux intitulés « Paris, capitale du XIXe siècle »). Antithèse des exhibitions marchandes que sont les rues, les passages, les expositions universelles, la collection déploie dans l'intérieur privé un autre rapport aux objets : « L'intérieur est l'asile où l'art se réfugie. Le collectionneur se trouve être le véritable occupant de l'intérieur. Il fait son affaire de la transfiguration des objets. C'est à lui qu'incombe cette tâche sisyphéenne d'ôter aux choses, parce qu'il les possède, leur caractère de marchandise. [...] Le collectionneur se plaît à susciter un monde lointain et défunt, mais en même temps meilleur ; un monde où l'homme est aussi peu pourvu à vrai dire de ce dont il a besoin que dans le monde réel, mais où les choses sont libérées de la corvée d'être utiles. » (41) Reprenant à Marx la distinction entre valeur d'usage de l'objet et valeur symbolique de la marchandise devenue « fantasmagorie » trompeuse, Benjamin montre comment s'opère une autre « transfiguration » de l'objet devenu pièce de collection, doté en lui-même d'une autre force suggestive, et inséré dans un ensemble à la structuration complexe : « Ce qui est décisif, dans l'art de collectionner (*Sammeln*), c'est que l'objet soit détaché de ses fonctions primitives, pour nouer la relation la plus étroite possible avec les objets qui lui sont semblables. Celle-ci est diamétralement opposée à l'utilité et se place sous la catégorie remarquable de la complétude. Qu'est-ce que cette "complétude" ? Une tentative grandiose pour dépasser le caractère parfaitement irrationnel de la simple présence de l'objet dans le monde, en l'intégrant dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin, la collection (*Sammlung*). Pour le vrai collectionneur, chaque chose particulière devient, dans ce système, une encyclopédie rassemblant tout ce qu'on sait de l'époque, du paysage, de l'industrie, du propriétaire dont elle provient. » (222) Dans les notes du *Livre des passages*, Benjamin définit la collection à la fois dans un rapport archaïque à l'objet, prolongement de la personne, proche du tabou et presque sacralisé, et dans une démarche très intellectualisée, assemblage complexe de savoirs sur la base matérielle de l'objet.

*Dominique Pety*
*Université Savoie Mont Blanc*
*Laboratoire LLSETI*

### Pour aller plus loin…

Benjamin Walter, *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection* [1972], préface de Jennifer Allen, trad. Philippe Ivernel, Paris, Payot et Rivages, 2000.

Coquio Catherine, « Walter Benjamin et ses bibliothèques : collections et passages », *Revue des Ressources*, 20 octobre 2011. Repris sur le site de la Société française de littérature générale et comparée : https://sflgc.org/acte/catherine-coquio-walter-benjamin-et-ses-bibliotheques-collections-et-passages/, consulté le 27 novembre 2023.

Pety Dominique, « Sémiotique de la pièce de collection », *Usages de l'objet : littérature, histoire, arts et techniques, XIXe-XXe siècles*, dir. Marta Caraion, Seyssel, Champ Vallon, 2014.

## Sémiophore

La notion, forgée par l'historien Krzysztof Pomian dans un article de 1978 (« Entre l'invisible et le visible : la collection », repris dans *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise, XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, 1987), s'inspire de la sémiologie des années 1960, que le critique Roland Barthes définit comme la « science des signes », c'est-à-dire, s'agissant d'une « sémantique de l'objet » : « comment les hommes donnent du sens aux choses » ([1964] 1985 : 249). Barthes publie ensuite un *Système de la mode* en 1967, et le sociologue Jean Baudrillard *Le Système des objets* en 1968 (un chapitre concerne la collection). K. Pomian propose d'abord dans son article une définition de la collection : « une collection, c'est-à-dire tout ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposés au regard » (1987 : 18). Il donne ensuite plusieurs exemples : le mobilier funéraire des tombes, les trésors amassés dans les temples de l'Antiquité sous forme d'offrandes, le butin à l'origine des collections particulières à Rome, les reliques et les objets sacrés amassés dans les églises, les trésors princiers, exposés aux regards dans certaines circonstances. K. Pomian inscrit aussi la collection dans « une histoire des choses », et de la façon dont elles deviennent peu à peu porteuses de sens : il considère « l'histoire des artefacts », le moment où l'homme devient « producteur de choses », puis celui où apparaissent des « préoccupations non utilitaires » (comme des traces graphiques sur des os ou des galets), puis des « objets qui représentent l'invisible, [...] c'est-à-dire les morts, le passé, (par opposition aux vivants), le sacré, le divin, par opposition à l'humain et au profane, plus tard le lointain, l'ailleurs géographique par opposition à l'ici » (41). Il en arrive ainsi à proposer la notion de sémiophore : « D'un côté se situent des choses, des objets utiles [manipulés, et qui s'usent] [...]. D'un autre côté se situent des sémiophores, des objets qui n'ont point d'utilité au sens qui vient d'être précisé, mais qui représentent l'invisible » (42). C'est la main qui manifeste l'usage, mais c'est « le regard, prolongé par une activité langagière, tacite ou explicite, qui établit un rapport invisible entre l'objet et un élément invisible » (43). La pièce de collection est ainsi le sémiophore par excellence, quand, exposée aux regards, elle a pour seule fonction de déployer ces rapports invisibles dont elle est porteuse. K. Pomian montre également comment « des objets qui étaient méprisés et des déchets » deviennent de nouveaux sémiophores, lesquels conduisent à l'émergence de nouvelles disciplines : « l'archéologie avec ses multiples branches, la paléontologie, l'histoire de l'art, l'ethnographie. » (55)

*Dominique Pety*
*Université Savoie Mont Blanc*
*Laboratoire LLSETI*

### Pour aller plus loin…

Barthes Roland, « Sémantique de l'objet » [1964], *L'Aventure sémiologique,* Paris, Le Seuil, « Points Essais », 1985.
– *Système de la mode* [1967], Paris, Le Seuil, « Points Essais », 2014.
Baudrillard Jean, *Le Système des objets* [1968], Paris, Gallimard, « Tel », 2020.
Pomian Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe-siècle,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1987.
— « Collections : une typologie historique », *Romantisme,* n° 112 « La collection », dir. Jean-Louis Cabanès, Dominique Pety, 2001-2.

# « Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? » Esquisse de typologie des objets dans la poésie du XIX^e siècle

*Christophe* IMPERIALI
*Université de Neuchâtel*

« Objets inanimés, avez-vous donc une âme […] ? » (Lamartine, [1830] 1963 : 392). En s'adressant aux objets pour les sommer de répondre à cette question anxieuse, Lamartine ne fait pas état d'un dilemme d'ordre théologique, on s'en doute : ce qu'il cherche à saisir, ce sont les modalités par lesquelles un objet peut en venir à être doté par un sujet singulier de quelque chose qui l'élève au-dessus de sa froide et muette matérialité. Dans le vers qui suit, le poète offre d'ailleurs un aperçu de ce qui se joue là : « Objets inanimés, avez-vous donc une âme / Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ? » Cette hypothétique « âme des objets » s'apparente ainsi plutôt à un reflet de l'âme du sujet, qui, se projetant dans les choses, les élève au-dessus de la matière.

Chez Lamartine, les objets deviennent ainsi les interlocuteurs privilégiés du sujet solitaire, dans une interaction qui tient bien souvent du jeu de miroirs. Si Stendhal, en romancier réaliste, peut dépeindre le roman comme « un miroir qui se promène sur une grande route » ([1830] 2000 : 479), la poésie de Lamartine, dans les mêmes années, engage plutôt un rapport au monde où ce sont les objets et les paysages qui servent au sujet de miroirs où il puisse projeter son intériorité expansive. On ne compte plus, dans ses poèmes, les apostrophes adressées directement

aux choses, que le poète enjoint de parler ou qu'il prend à partie dans un solitaire dialogue. Dans « Milly, ou la terre natale », juste avant de demander aux objets s'ils ont une âme, le poète détaillait ces éléments inanimés qui le sollicitaient de leurs « muettes instances » ([1927] 1995 : 120), comme dira bien plus tard Francis Ponge : montagnes, vallons, saules, vieilles tours, murs noircis par les ans, coteaux, sentier rapide, fontaine, chaumière et toit « que le pèlerin aimait à voir fumer » ([1830] 1963 : 392) sont ainsi déclinés dans une litanie où tous ces éléments extérieurs se font les ambassadeurs de souvenirs émus du sujet qui, dès lors, leur lance sa vibrante question.

Celle que nous allons nous poser, pour notre part, est un peu différente. En étendant la question de Lamartine à un corpus poétique qui ne se limite pas à la période romantique, nous essaierons d'observer sur pièces la manière dont procèdent les poètes pour fonder la valeur des objets qu'ils évoquent, dans une écriture qui ne relève pas du récit.

Pourquoi serait-il pertinent d'envisager les textes poétiques ne relevant pas du récit comme une catégorie distincte, sur le plan du rapport aux objets ? C'est ce que je tâcherai de préciser dans un premier temps, avant d'esquisser une typologie sommaire de trois modèles particulièrement représentés dans la poésie du XIX^e^ siècle, puis d'illustrer ces trois pôles en observant quelques poèmes de plus près. Je terminerai enfin ce parcours en entrouvrant une porte du côté du XX^e^ siècle, pour envisager sommairement quelques prolongements des modèles mis en place pour le siècle précédent.

## Objets en poésie : un régime spécifique ?

On ne saurait s'étonner de ce que les études portant sur les objets en littérature prennent majoritairement appui sur des textes narratifs : inévitablement, les objets y occupent une place tout à fait fondamentale, qui est en proportion directe

de la place qu'ils occupent dans le monde. Puisque la plupart de nos actions mobilisent des objets, qui en sont souvent les instruments indispensables, il est bien naturel que tout récit d'action accueille en son sein une importante quantité d'objets. Mais si, dans la réalité déjà, il est possible d'établir une gradation entre des objets purement fonctionnels, qui sont à peine pris en considération dans leur matérialité propre, et d'autres qui invitent le sujet non pas simplement à un usage mais à un *regard*, au sens plein du terme (une observation, une contemplation, etc.), cette gradation s'accentue dans le récit de par un phénomène qui passe généralement inaperçu : le récit d'actions invite bien souvent le lecteur à se représenter mentalement des objets qui ne sont pas nommés. Qu'un personnage boive du vin, et on verra le verre. Lorsqu'on lit, par exemple, « la porte s'ouvrit et une jeune femme entra, portant un chapeau de feutre vert et des lunettes de soleil », on voit, certes, la porte (de quel bois ?), les lunettes et le chapeau (de quelle forme ?) ; mais on voit aussi plusieurs autres objets, tels que des murs autour de la porte, et surtout quelques pièces d'étoffe taillée qui nous défendent pudiquement de nous représenter cette jeune femme sans autre vêtement qu'un chapeau et des lunettes. Autrement dit, lorsque nous lisons un récit narratif, nous ne cessons, dans notre représentation mentale, d'ajouter des objets à ceux que le texte nomme explicitement. Et parmi les objets que le texte nomme, encore en est-il certains qui, dans le flux de la lecture, s'imposent moins en tant qu'image qu'en tant que pur instrument nécessaire à une action. Entre « il vida son verre d'un seul trait, l'air hébété » et « il se saisit précautionneusement d'un verre en cristal orné de délicats motifs floraux [etc.], et y trempa les lèvres », ce n'est pas que la manière de boire du personnage qui diffère, mais aussi la focalisation de l'attention du lecteur sur le verre dont il est question. Le récit radicalise donc la gradation réelle des objets entre utilisation et perception, du fait que la perception imaginaire suscitée par la lecture dépend en bonne partie du texte, mais le déborde aussi. La hiérarchie des objets

fonctionnels et des objets réellement « représentés » par le texte se trouve ainsi comme dédoublée : il y a d'une part la place que l'objet occupe dans le monde diégétique et d'autre part la place que lui ménagent les mots du texte.

Lorsqu'on lit de la poésie, les choses se présentent en général d'une manière un peu différente. Certes, la poésie aussi fait lever dans l'imagination de ses lecteurs des pans de monde, dans lesquels apparaissent des objets. Mais l'histoire de la poésie est marquée par un éloignement progressif vis-à-vis du récit : l'ancienne poésie épique se résorbe peu à peu dans la prose romanesque, tandis que s'impose au cœur de l'édifice poétique la poésie dite « lyrique », qui s'intéresse au sujet davantage qu'à l'objet et s'attache plus volontiers à exprimer des sentiments qu'à raconter des actions. C'est ce qu'affirme, entre autres, Hegel, lorsqu'il oppose la poésie lyrique à l'épique, arguant que la première est une « expression de la subjectivité comme telle, de son contenu propre, de l'âme et des sentiments, et non d'un objet extérieur » ([1835] 1979 : 178). Pour ce qui touche à la représentation des objets, cela implique, de fait, l'éviction d'une grande partie de ceux qui seraient simplement les supports de l'action racontée ou de la scène décrite, et engage une corrélation étroite de l'objet et de la subjectivité qui le mobilise… En outre, d'un point de vue statistique, cela induit aussi une raréfaction significative des objets dans les corpus poétiques, comparés à des corpus narratifs.

En nous penchant ici sur les objets dans la poésie du XIX^e^ siècle, c'est donc à l'objet en « régime lyrique » que nous nous intéresserons. Ce régime ne modifie pas fondamentalement la manière dont les mots peuvent représenter des objets dans le texte, si bien que les considérations typologiques qui suivront peuvent dans une large mesure être transposées sur des corpus narratifs. Mais l'intérêt des textes poétiques est qu'ils offrent une sorte d'épure, où certains procédés d'écriture sont plus aisément perceptibles que dans des récits de prose. La raréfaction des objets se conjugue avec l'effet de lecture associé au vers pour engager

une attention particulière non seulement aux mots employés, mais aussi aux images produites par le texte, dont les objets sont évidemment directement tributaires. La poésie ne réserve-t-elle pas aux mots qui la composent un traitement analogue à celui qu'une vitrine ou une étagère offre à un objet ? Lorsqu'un collectionneur retire du flux de l'usage tel objet qu'il installe bien en vue sur une étagère, il déplace, de fait, sa valeur cardinale, et décale le curseur du côté du « regard » au détriment de l'« usage » [→ LA COLLECTION : OBJETS D'ART, OBJETS-MÉMOIRE, OBJETS DE CONSOMMATION, OBJETS DE SUBVERSION]. De manière parallèle, le vers place les mots en exergue, invitant implicitement le lecteur à ne pas les tenir pour de simples moyens utilitaires, réduits à la modeste fonction de se faire aussi transparents que possible pour laisser apparaître derrière eux le référent qu'ils désignent. Sartre le disait très bien :

> Les poètes sont des hommes qui refusent d'*utiliser* le langage […]. En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa *réalité* et le considérer comme objet. (1948 : 63-64)

Ces considérations de Sartre, de même que l'idée d'une poésie « vitrine », sont orientées vers le statut du mot : il serait « signe » lorsqu'il est utilisé comme moyen de produire un sens et « chose » lorsqu'il s'impose dans sa densité sonore ou graphique, comme finalité esthétique plutôt que comme simple moyen de transmettre une idée. Dans ce sens, l'objet s'oppose au signe ; mais on peut transposer cette dichotomie sur la manière dont les objets apparaissent dans les textes littéraires : eux aussi peuvent tendre à s'imposer pour eux-mêmes, à faire valoir leur présence et leur matérialité sans véhiculer de sens dont ils ne seraient que les truchements. On pourrait dire qu'on a affaire, dans de tels cas, à des « objets-choses ». D'autre part, les objets peuvent aussi être mobilisés non pour eux-mêmes,

mais pour le sens auquel ils donnent accès : ce seraient alors des « objets-signes ».

## Objets-choses, objets-signes indiciels et objets-signes iconiques

Les trois pôles que je propose d'envisager dans les pages qui suivent s'organisent autour de cette dichotomie : il y aurait d'abord le pôle des « objets-choses », au sens défini ci-dessus. Puis, il me paraît inévitable de diviser en deux le pôle des « objets-signes », pour rendre compte des deux grands modèles de production de signes que sont, selon la sémiologie peircienne, l'« indice » et l'« icône ». Chez Peirce, le rapport « iconique » désigne la production d'un signe par ressemblance : la carte géographique est le signe du territoire parce qu'elle lui ressemble. Quant au rapport « indiciel » (ou « indiciaire »), il résulte d'une contiguïté réelle entre un élément du monde et le sens qu'on lui assigne : ainsi, la trace de pas sur le sol est l'indice de cette bête qui est passée par ici ; la forme qui « fait signe » est réellement affectée par l'objet auquel elle renvoie [→ Matières indiciaires : mémoire et vérité].

Ces modèles sont tous les trois bien présents dans la poésie du XIXe siècle. Dans cet ensemble de textes, le modèle de l'« objet-chose » est surtout représenté par le procédé de l'*ekphrasis*, qui consiste à décrire artistement un objet (présentant souvent lui-même une valeur esthétique). Au XIXe siècle, le courant poétique qui s'est le plus illustré dans ce registre est le mouvement parnassien. On y trouve de nombreux poèmes dans lesquels un objet est décrit minutieusement, sans qu'il soit possible pour l'interprète d'attribuer à cet objet un autre sens que celui d'*être là* et de s'offrir à l'imagination du lecteur, à travers des mots choisis, dans sa matérialité recomposée. Heredia est sans doute le représentant le plus emblématique de cette *ekphrasis* poétique, avec des sonnets comme « L'Estoc », « La

Médaille » ou « Le Vase » (dans *Les Trophées*, 1893), où les objets éponymes sont évoqués dans leur matérialité par des vers pleins et sonores, sans qu'aucune signification plus ou moins cachée ne vienne s'ajouter à leur seule présence. Ce modèle est celui qui correspond le mieux à l'effet « vitrine » que j'évoquais précédemment : non seulement l'objet présenté est isolé de tout contexte qui l'instrumentaliserait, mais il est en outre mis en valeur par des mots qui sont eux-mêmes ciselés comme des joyaux, jouant pleinement la carte de l'opacité du « mot-chose ».

S'il reste minoritaire dans la poésie du XIX^e^ siècle, par rapport aux deux autres modèles, ce type retrouvera une place plus importante dans des poétiques plus modernes, au XX^e^ siècle, lorsque l'air du temps sera à une « déromantisation » qui passera notamment par un retour aux choses elles-mêmes. Mais dans la poésie du XIX^e^ siècle, ce sont donc les deux modèles d'« objets-signes » qui sont nettement prépondérants.

Pour bien les distinguer, commençons par observer un poème de Lamartine, où les modèles indiciel et iconique coexistent de manière particulièrement lisible : « Le Crucifix » (tiré des *Nouvelles Méditations poétiques*, [1823] 1963 : 174-177). Le poème s'ouvre d'emblée sur un dédoublement significatif :

> Toi que j'ai recueilli sur sa bouche expirante
> Avec son dernier souffle et son dernier adieu,
> Symbole deux fois saint, don d'une main mourante
> Image de mon Dieu !

Le crucifix, auquel s'adresse le poète, est dit « deux fois saint » : une fois comme image divine, et une fois en tant que « don d'une main mourante ». Ce don relève manifestement du paradigme indiciel. Le crucifix est investi par le sujet d'un sens bien particulier, lié aux conditions dans lesquelles il lui a été remis :

> Que de pleurs ont coulé sur tes pieds, que j'adore,
> Depuis l'heure sacrée où, du sein d'un martyr,
> Dans mes tremblantes mains tu passas, tiède encore
> De son dernier soupir !

Porteur du « dernier soupir » de l'âme envolée, le crucifix est resté pendant sept ans sur le cœur du poète, préservant ce cœur de l'oubli, et recueillant sur son « ivoire amolli » les traces des larmes versées, goutte à goutte. Et le poète le somme de raconter ce dont il reste garant :

> O dernier confident de l'âme qui s'envole,
> Viens, reste sur mon cœur ! parle encore, et dis-moi
> Ce qu'elle te disait quand sa faible parole
> N'arrivait plus qu'à toi.

Physiquement touché par le dernier souffle de vie comme ensuite par les larmes du deuil, l'objet est appelé à témoigner. Le sens qui lui est affecté ne tient que très peu à sa matérialité propre, mais résulte d'un rapport indiciel qui fait de ce crucifix le témoin et l'ambassadeur d'un passé qu'il incarne. Mais si, jusque-là, le poète s'adressait au crucifix lui-même, on peut observer un peu plus loin un soudain infléchissement énonciatif :

> Pour éclaircir l'horreur de cet étroit passage
> Pour relever vers Dieu son regard abattu,
> Divin consolateur, dont nous baisons l'image,
> Réponds ! Que lui dis-tu ?

Après 17 strophes où le « tu » était le crucifix, on glisse ici, subrepticement, à un autre interlocuteur : derrière le crucifix, c'est le Christ qui apparaît, auquel le crucifix renvoie bien entendu sur le mode iconique de la ressemblance. « Symbole deux fois saint », donc, comme en témoignent aussi les paroles du prêtre qui retira ce crucifix des mains mourantes pour le remettre au poète : « Voilà le souvenir, et voilà l'espérance ».

Si ce crucifix peut être considéré comme porteur d'une « âme », ce n'est donc pas en tant que simple objet matériel, mais bien parce que le sujet le gonfle d'un double registre de signification : en tant que témoin indiciel, il incarne le souvenir de la personne disparue, et en tant qu'image il incarne l'esprit divin.

Le premier de ces paradigmes, le modèle indiciel, est fréquemment mobilisé dans une poésie du souvenir ou de la nos-

talgie. Lorsque Hugo porte son alter-ego Olympio à se demander, en se rendant sur des lieux pleins de souvenir, « si l'urne encor conserv[e] la liqueur » ([1840] 1964 : 1095), cette urne ne mérite pas, certes, d'être tenue pour un objet consistant, mais elle offre le modèle type de ces objets-signes indiciels, qui sont tous, peu ou prou, des « urnes » dans lesquelles un sujet cherche à retrouver une « liqueur » évaporée. Innombrables sont, au XIXe siècle, les poèmes évoquant un retour sur des lieux connus ; et on trouve aussi bon nombre de textes où les objets présents dessinent l'espace vide d'une absence : un poème comme « Les Joujoux de la morte » de Gautier ([1852] 2022b : 192-193) illustre exemplairement ce procédé, en décrivant ces joujoux que « la petite Marie » ne touchera plus, mais qui creusent dans l'espace même la place matérialisée de son absence.

Jouant avec ce paradigme topique de l'« objet-relique », Rimbaud en éprouvera les limites dans son sonnet « Le Buffet » ([1870] 1998 : 136-137), qui, après avoir fait jouer l'effet de mémoire attendu avec « les médaillons, les mèches / De cheveux blancs ou blonds, les portraits, les fleurs sèches / Dont le parfum se mêle à des parfums de fruits », se conclut par ce tercet grinçant :

> – Ô buffet du vieux temps, tu sais bien des histoires,
> Et tu voudrais conter tes contes, et tu bruis
> Quand s'ouvrent lentement tes grandes portes noires.

Si les « objets-signes » indiciels généreusement promus par la poésie romantique, sommés de parler, s'exécutent généralement bien volontiers en « contant leurs contes » de nostalgie, ce buffet, pour sa part, ne parvient pas à parler et ne réussit qu'à « bruire ». Chassez le matériel, il revient au galop, pourrait-on dire : le meuble, ici, ne se prête pas au jeu du sujet qui l'interroge et s'en tient à grincer comme il est attendu d'un vieux buffet… On a là une amorce du retour aux choses elles-mêmes que j'évoquais à propos de poétiques du siècle suivant : déromantiser le rapport au monde passe notamment par une mise en

cause de cette « âme des choses », confrontée à leur massive présence matérielle. L'« urne », ici, se manifeste bel et bien comme urne plutôt que de diffuser sa liqueur.

Un poème de Baudelaire joue aussi, à sa manière, avec le modèle du contenant, comme son titre le laisse présager : « Le Flacon » ([1857] 1975 : 47-48). Toute la première partie du poème file de manière très claire le paradigme indiciel en évoquant tel « coffret venu de l'Orient », dont, certes, « la serrure grince et rechigne en criant », mais qui se montre pourtant moins récalcitrant que le buffet de Rimbaud, car dans de tels coffrets « Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient, / D'où jaillit toute vive une âme qui revient. » Un premier contenant (coffret) en contient un second (flacon), qui consent à laisser s'échapper une « âme » tissue de souvenir, qui s'en vient « voltige[r] / Dans l'air troublé » et produire un « Vertige » dans l'« âme vaincue » du sujet, saisi par ce parfum du passé. Le paradigme indiciel bat son plein… mais l'avant-dernière strophe du poème ouvre une nouvelle perspective :

> Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire
> Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
> Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
> Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,
> Je serai ton cercueil, aimable pestilence !

Le sujet qui subissait le « Vertige » émané du flacon restait indéfini, et ce n'est que dans ces vers que survient un « je », qui n'est pas du tout en position d'interagir avec ce flacon pourvoyeur de mémoire, car on change brusquement de plan : la cheville du « ainsi » fait basculer tout ce qui précède du côté de la métaphore. « Ce flacon, c'est moi », nous dit le poète ! Après avoir généreusement déployé le paradigme indiciel, le poète vire de bord et bascule vers le paradigme iconique de l'analogie.

Ce dernier modèle, du reste, n'est pas moins topique dans la poésie du XIX^e^ siècle que celui de l'« objet-relique » indiciel ; par opposition, on pourrait parler d'« objet-miroir ». Le parcours le plus caractéristique des poèmes qui le mobilisent

consiste à faire mine de décrire un objet avant de révéler que cet objet n'est qu'une image reflétée du sujet qui s'y reconnaît. J'ai évoqué un poème de Gautier («Les Joujoux de la morte») qui actualisait le modèle indiciel; «Le Pot de fleurs» du même auteur ([1838] 2022a: 411-412) est un prototype du modèle iconique. Les trois premières strophes du poème évoquent un enfant qui plante une graine dans un pot, puis le «je» surgit à la dernière strophe, selon la même dramaturgie que dans «Le Flacon»: «Ainsi germa l'amour dans mon âme surprise»… À nouveau, un «ainsi» fait basculer le plan de représentation, et les derniers vers déplient l'analogie que l'image des premières strophes portait en germe.

Ces deux exemples sont, eux aussi, représentatifs d'un modèle très courant dans la poésie du XIX^e^ siècle: celui par lequel un objet devient, dans la dynamique du poème, le signe de quelque chose qui concerne en propre le sujet humain. L'objet n'est pas résorbé derrière cette signification, au même titre qu'il pourrait l'être dans le cadre d'allégories culturellement ancrées (la lyre pour l'inspiration, etc.) [→ *Allégorie et objets*] ; il est bien présent en tant qu'objet, mais ne tire sa pleine valeur que du sens dont il est porteur et qui, en dernier ressort, concerne le sujet humain qui s'y reflète.

Le dernier exemple sur lequel nous allons nous pencher s'inscrit dans l'orbe de cette pensée analogique, mais la met en œuvre de manière moins binaire que les métaphores relativement simples que nous avons évoquées jusqu'à présent, où tel objet renvoyait de manière unilatérale à tel ou tel phénomène humain, par ressemblance. «La Bêche» de Verhaeren ([1893] 1982: 79-81) me paraît une très bonne illustration de la manière dont un objet peut se lester progressivement d'une signification, au fil du texte, au terme d'un processus qui relève bien de l'analogie, mais de manière moins immédiate que dans les exemples précédents. Le poème présente d'emblée l'objet qui lui sert de titre:

Le gel durcit les eaux ; le vent blêmit les nues.

À l'orient du pré, dans le sol rêche
Est là qui monte et grelotte, la bêche
Lamentable et nue.

Cette bêche n'a pas été empoignée par quelque père disparu dont elle porterait le souvenir ; rien n'invite à supposer, à ce stade (et la suite n'amènera rien de neuf sur ce point), qu'une quelconque ressemblance s'établira entre la bêche et un « je » qui se mirera dans sa « plaque de fer clair ». La bêche, simplement, « est là ». Les verbes « monter » et « grelotter » et les adjectifs « lamentable » et « nue », ainsi que la position « à l'orient du pré » laissent entrevoir un réseau de valeurs ou d'associations symboliques susceptibles d'élever cette bêche au-dessus de son simple statut d'objet utilitaire, mais c'est la suite du poème qui en construira pas à pas la signification symbolique.

Les strophes qui suivent cette entrée en matière tissent deux registres de représentations, s'attachant respectivement à décrire un pan de campagne en déréliction, et à inviter un interlocuteur non identifié à produire un certain geste ou acte, toujours le même : faire une croix. Après avoir introduit la bêche, mise en exergue par un contre-rejet qui l'isole en fin de vers, « lamentable et nue », le poème se poursuit ainsi :

– Fais une croix sur le sol jaune
Avec ta longue main,
Toi qui t'en vas, par le chemin

Spontanément, on songe à un geste de bénédiction. Bénédiction de ce sol pauvre et mourant, où la strophe suivante dresse une chaumière décrépite, vers laquelle, à nouveau, l'interlocuteur est invité à « fai[re] une croix », « avec [s]a longue main de paix et de lumière » ; puis, au fil des deux strophes suivantes, il s'agit de faire une croix, encore, sur un chemin aux « ornières infinies », emplies de crapauds morts, sous le « cri toujours plus pauvre et lent d'oiseau, / Infiniment, là-bas ». Puis paraît une ferme qui, « Comme des bras aux mains coupées, / Croise ses

poutres d'outre en outre », et à laquelle succède cette injonction : « - Fais une croix sur le demain, / Définitive, avec ta main ». Qu'est-ce donc que ce nouveau signe de croix ? Tient-il encore de la bénédiction ? D'une forme radicale d'extrême-onction sur cette terre agonisante ? Ne faut-il pas y entendre plutôt le sens plus familier de l'expression « faire une croix sur » : oublier, renoncer. Car ce n'est plus sur un espace qu'il s'agit ici de « faire une croix », mais sur un temps à venir, et cette croix est qualifiée de « définitive ». Le poème se poursuit pourtant, évoquant, « le long des routes en déroutes », des villages qui n'ont « plus même de cloches pour y sonner / Le hoquetant dies irae / Désespéré, vers l'écho vide […] ». Et voici les dernières strophes du poème :

> – Fais une croix aux quatre coins des horizons.
>
> Car c'est la fin des champs et c'est la fin des soirs ;
> Le deuil au fond des cieux tourne, comme des meules,
> Ses soleils noirs ;
> Et des larves éclosent seules
> Aux flancs pourris des femmes qui sont mortes.
>
> À l'orient du pré, dans le sol rêche,
> Sur le cadavre épars des vieux labours,
> Domine là, et pour toujours,
> Plaque de fer clair, latte de bois froid,
> La bêche.

Après être passé subrepticement de la bénédiction à l'anéantissement, le geste de croix se revêt à présent d'une dimension cosmique en se déployant « aux quatre coins des horizons ». Et voilà que la dernière strophe arrive comme un refrain inattendu : on retrouve tel quel le deuxième vers du poème ; mais on ne le lit plus de la même manière, ou disons plutôt qu'il ne fait plus lever en nous les mêmes images, car ce « sol rêche », vierge encore au début du poème, a été « labouré » par cinq strophes qui en ont fait un « cadavre épars ». Et sur ce sol réapparaît notre bêche, encore mieux mise en valeur par la métrique que dans le contre-rejet du vers 3, puisqu'elle occupe seule l'ultime vers du poème – et du recueil des *Campagnes hallucinées*, au demeu-

rant. Au début du poème, cette bêche « [était] là » ; à présent, elle « domine là, et pour toujours ». Cette « plaque de fer clair » et cette « latte de bois froid » composaient initialement un outil agricole planté dans le sol ; à présent, la bêche se dresse comme un immense et terrifiant symbole, car elle s'est petit à petit chargée non seulement de toute la déréliction des terres dont elle se fait l'emblème, mais aussi de la puissance de ce grand symbole culturel pétri par le poème : la croix. C'est comme si le poème déconstruisait pas à pas le symbole chrétien de la croix pour le dissoudre dans le délitement général du monde, et réinvestissait son aura symbolique en le transposant vers cet objet initialement « lamentable et nu » qu'est la bêche. Et au terme de ces strophes, si la croix s'est vidée de ses valeurs symboliques cardinales, c'est, à l'inverse, la bêche qui, « pour toujours », impose son profil comme celui de l'« éternelle croix ».

## L'« Être-là » de l'objet : vers une « poésie objective » ?

Cette bêche s'est donc construite au fil du texte, passant d'un simple « être-là » initial à un statut de symbole qui « domine […] pour toujours » l'espace auquel il est associé. Quelle part le sujet a-t-il prise dans cette élaboration ? Comme je l'ai indiqué, le poème lui-même ne ménage aucune place à un « je » qui serait le foyer de perception de la réalité évoquée. On est loin du modèle lamartinien où les objets extérieurs font office de réflecteurs de l'intériorité du sujet – en vertu d'une mécanique qu'il s'agirait de préciser, du reste, car il ne va pas de soi que les choses puissent refléter l'âme d'un être humain, et cela de manière suffisamment partageable pour que des milliers de lecteurs ressentent à leur tour des sentiments analogues à ceux qu'évoque le sujet. En dépit de l'écart considérable qui distingue les prises en charge énonciatives respectives du « Crucifix » et de « La Bêche », il est clair que, dans les deux cas, l'objet se fait le sup-

port d'affects bien humains que le poème offre en partage à ses lecteurs. Chez Lamartine, le lien affectif entre le sujet et le crucifix est explicite et largement exalté par le texte ; tout le dispositif est conçu pour susciter une empathie avec le sujet, dont l'objet est le catalyseur. Mais chez Verhaeren aussi, en dépit de l'absence de sujet, ce qui touche dans ce poème, c'est à l'évidence les sentiments de morne déréliction, de misère pesante qu'incarne symboliquement la bêche, mais qui sont bien des sentiments humains.

La préface que Lamartine rédige pour l'édition de 1849 de ses *Méditations* reprend l'image du miroir, mais d'une manière un peu différente de celle que nous avons évoquée. Se remémorant les premières traces de sa vocation poétique, Lamartine se dépeint comme nativement « impressionnable et sensible » (qualités qu'il présente comme « les deux premiers éléments de toute poésie »). Et il redonne à ces deux termes leur sens le plus concret :

> Les choses extérieures à peine aperçues laissaient une vive et profonde empreinte en moi ; et quand elles avaient disparu de mes yeux, elles se répercutaient et se conservaient présentes dans ce qu'on nomme l'*imagination*, c'est-à-dire la mémoire, qui revoit et qui repeint en nous. Mais, de plus, ces images ainsi revues et repeintes se transformaient promptement en sentiment. Mon âme animait ces images, mon cœur se mêlait à ces impressions. J'aimais et j'incorporais en moi ce qui m'avait ému ; j'étais une glace vivante qu'aucune poussière de ce monde n'avait encore ternie, et qui réverbérait l'œuvre de Dieu ! (2)

Lamartine insiste donc sur un double mouvement : si le monde peut devenir le miroir de l'intériorité du sujet, c'est bien parce que le sujet est lui-même le miroir du monde. Un miroir qui ne se borne pas à refléter les choses, mais qui les transforme, et cela en trois temps : après l'étape où le monde a marqué sa « vive et profonde empreinte » dans l'âme du sujet (paradigme indiciel), la mémoire « repeint » l'image fixée (paradigme iconique), que le sentiment charge affectivement. L'« impressionnabilité » est donc, selon Lamartine, la première qualité qui fait

le poète, à qui il ne reste plus ensuite qu'à trouver sa voix pour pouvoir *exprimer* ce que les choses ont *imprimé* en lui.

Chacun à sa manière, tous les poètes dont nous avons lu quelques vers ont réfléchi à cette intrication singulière de la subjectivité poétique et des objets du monde. Dans un de ses plus beaux poèmes («Pieusement»), Verhaeren écrit : «Je sais […] que c'est moi qui, seul, me rêve dans les choses» ([1888] 1994 : 129), tandis que Baudelaire, en un passage captivant des *Paradis artificiels*, dépeint l'état de fusion entre sujet et objet produit par la consommation de haschich – qu'il met explicitement en lien avec le fonctionnement normal de «tout cerveau poétique» :

> Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. […] Je vous suppose assis et fumant. Votre attention se reposera un peu trop longtemps sur les nuages bleuâtres qui s'exhalent de votre pipe. L'idée d'une évaporation, lente, successive, éternelle, s'emparera de votre esprit, et vous appliquerez bientôt cette idée à vos propres pensées, à votre matière pensante. Par une équivoque singulière, par une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuel, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l'étrange faculté de *vous fumer*. ([1860] 1975 : 419-420)

Ce dessaisissement de la personnalité subjective au profit d'une fusion du «je» dans les objets qui l'entourent, c'est peut-être une des modalités de la «poésie objective» à laquelle Rimbaud affirme vouloir tendre dans sa fameuse lettre du 13 mai 1871, dite «du Voyant» (1998 : 143).

En tout cas, cette notion de «poésie objective» trouve maint écho, dans les décennies suivantes, au sein de poétiques soucieuses de rompre avec le lyrisme romantique et avec les abstractions symbolistes. La place que les objets ont pu prendre dans ces poétiques est fort variable et il ne saurait être question

de faire plus ici que d'en indiquer sommairement quelques tendances. Dès la fin du XIX^e siècle, plusieurs courants prennent le contre-pied de l'esthétique symboliste en valorisant un retour à la nature, aux choses concrètes et tangibles, opposées aux songes et aux allégories promus par les poètes symbolistes, foncièrement idéalistes. C'est le cas, par exemple, du groupe de jeunes poètes s'intitulant « Naturistes », qui, vers 1896-1897, croisent le fer avec les symbolistes sur ces questions ; dans leur sillage (mais en toute indépendance revendiquée), un poète comme Francis Jammes n'hésitera pas à assigner à la poésie la vocation de « copie[r] avec conscience » la nature : « Toutes choses sont bonnes à décrire lorsqu'elles sont *naturelles* », affirme-t-il (1897 : 492). Quelques années plus tard, le futurisme donne à cette velléité de ramener la poésie aux choses une tournure plus martiale, mais aussi plus explicitement orientée vers l'objet, au détriment du sujet. Ainsi, le « Manifeste technique de la littérature futuriste » de Marinetti, en 1912, se propose-t-il de

> Détruire le « Je » dans la littérature, c'est-à-dire toute la psychologie. […] Ausculter à travers les objets en liberté et les moteurs capricieux la respiration, la sensibilité et les instincts des métaux des pierres et du bois etc. Remplacer la psychologie de l'homme, désormais épuisée, par l'obsession lyrique de la matière.
> Gardez-vous de prêter des sentiments humains à la matière, mais devinez plutôt ses différentes poussées directives, ses forces de compression, de dilatation, de cohésion et de disgrégation, ses ruées de molécules en masse ou ses tourbillons d'électrons. Il ne faut pas donner les drames de la matière humanisée. C'est la solidité d'une plaque d'acier qui nous intéresse par elle-même […]. La chaleur d'un morceau de fer ou de bois est désormais plus passionnante pour nous que le sourire ou les larmes d'une femme. (1912 : 3)

Pour les futuristes, la « plaque de fer clair » ou la « latte de bois froid » d'une bêche, par exemple, doivent être l'objet d'un nouveau regard poétique qui fasse l'impasse sur toute projection de sentiments humains.

En adoptant un regard surplombant, on pourrait dire qu'entre Jammes et Marinetti se profilent les deux principales tendances

d'un retour à l'objet dans la poésie du XX^e^ siècle : ancré, d'un côté, dans une poésie de la *présence*, fondée sur un rapport intime du sujet humain aux objets qui l'entourent (tendance incarnée par Jean Follain, Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy, parmi bien d'autres). De l'autre côté, c'est une volonté de se défaire autant que possible de l'humain pour tenter de doter les choses d'une existence indépendante, détachée de toute relation à un sujet (dans la lignée des poètes « objectivistes » américains des années 1930, on peut penser notamment à Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Jean-Marie Gleize…).

Je me borne ici à situer l'enjeu de cette dichotomie dans la perspective typologique ouverte par les pages qui précèdent : il paraît assez net que l'option déshumanisante constitue une variante moderne de cette propension à l'objectivité que les poètes parnassiens opposaient au subjectivisme romantique, et qu'on épinglait alors volontiers sous le terme d'« impassibilité ». Sur le plan des modèles typologiques, la tendance est donc celle que j'associais à l'« objet-chose ». En dépit d'un important écart esthétique, on peut dire qu'en termes de rapport à l'objet, aussi paradoxal que cela puisse paraître, cette poésie résolument moderne s'inscrit donc dans la droite ligne de l'*ekphrasis* parnassienne.

Quant au modèle où c'est un sujet qui éprouve le monde dans un rapport sensible, il se rapproche davantage du type lamartinien du poète « impressionnable ». Mais là aussi, l'ancrage esthétique est tout différent, et les poètes modernes ne jouent plus la carte d'un investissement lyrique de l'objet comme reflet de l'âme du sujet. Le modèle de l'« objet-signe » n'est plus représenté de manière aussi lisible que dans la poésie du XIX^e^ siècle ; pourtant, même si la chose est plus médiatisée que dans le modèle paradigmatique des objets-reliques que nous avons évoqués, la dynamique à l'œuvre dans la « poésie de la présence » relève bel et bien d'un modèle indiciel. Il est moins aisé de le percevoir notamment parce que, contrairement au modèle typique où le « je » poétique est saisi dans une tranche

de vie et pris dans une dialectique entre le présent de la rencontre avec l'objet et le passé que l'objet remémore, le modèle le plus récurrent des poètes modernes de la présence s'ancre dans l'instant de la sensation, généralement sans convocation d'une mémoire individuelle. Mais il y a bien, au sens le plus étroit du terme, un contact de nature indicielle entre l'objet et le sujet pour lequel cet objet revêt un sens – et cela même si le sens en question reste beaucoup plus embryonnaire que dans la plupart des poèmes où le fonctionnement indiciel est un embrayeur de mémoire.

Quant au modèle de l'« objet-signe » en régime iconique, il me paraît être celui qui (moyennant, là aussi, un déplacement de perspective) caractérise le mieux l'entreprise du plus grand champion de l'objet dans la poésie française du XX^e^ siècle : Francis Ponge. À nouveau, il peut sembler étrange d'associer à un paradigme iconique un poète dont le cœur de la démarche d'écriture repose sur ce qu'il appelle des descriptions-définitions d'objets. Ce projet semble tendre tout naturellement vers le modèle de l'« objet-chose », ce qu'une première lecture du titre *Le Parti pris des choses* pourrait aussi laisser entrevoir, avec son air de jouer l'objet contre le sujet. Pourtant, si l'objet, dans ce recueil, est bel et bien élevé à une dignité qu'il n'avait jamais connue en poésie, la notion même de « parti pris » implique un sujet. De fait, dans les poèmes de Ponge, l'objet est systématiquement placé en face d'un sujet, et ce sujet, s'il prend en compte de manière extrêmement précise la matérialité de l'objet, cherche néanmoins toujours dans cette matérialité quelque chose qui relève d'une forme de ressemblance. Mais la manière d'accéder à cette ressemblance engage une méthodologie précise, beaucoup plus complexe que la simple superposition analogique qui était au cœur du modèle iconique dans les exemples que nous avons observés jusqu'à présent. La première étape du processus s'apparente pourtant au mécanisme que décrivait déjà Lamartine en évoquant le caractère « impressionnable » du poète ; mais Ponge envisage l'empreinte que les choses laissent

en lui non pas sur le mode d'un effet subi dont il s'agit ensuite de rendre compte par des mots, mais bien comme le point de départ d'un exercice conscient et méthodique, dont la finalité est de nature foncièrement heuristique. Refusant « de considérer *comme un mal* l'envahissement de sa personnalité par les choses » ([1948] 1995 : 175), il l'envisage au contraire dans le cadre d'une dialectique du dépassement : « L'esprit, dont on peut dire qu'il s'abîme d'abord aux choses (qui ne sont que *riens*) dans leur contemplation, renaît, par la nomination de leurs qualités, telles que lorsqu'au lieu de lui ce sont elles qui les proposent » (165). Si la première étape du processus peut être mise en parallèle avec la démarche romantique d'un Lamartine (ou *a fortiori*, du Victor Hugo des *Contemplations*), l'idée de nommer les qualités des choses et surtout de les nommer dans des termes qui ne relèvent pas de l'esprit contemplatif, mais qui soient au contraire dictés par les choses elles-mêmes, prend résolument à rebrousse-poil le modèle analogique traditionnel. Il s'agit, pour Ponge, d'éviter consciencieusement de chercher dans l'objet quelque chose qui ressemblerait au sujet ou renverrait à ce qu'il est déjà, mais de s'attacher plutôt à construire le sujet à partir de ce que l'objet lui offre : « l'attention que je leur porte les forme dans mon esprit comme des compos de qualités, de façons-de-se-comporter propres à chacun d'eux, fort inattendus, sans aucun rapport avec nos propres façons de nous comporter jusqu'à eux » (165). Ce qui compte, ce n'est pas de retrouver l'homme dans les choses, mais de découvrir « de l'homme inconnu jusqu'à présent de l'homme » ([1961] 1999 : 23) :

> Dans tous les grands poètes il y a par-ci, par-là, des indications de la sensibilité aux choses, bien sûr, mais c'est toujours noyé dans un flot humain, lyrique, où on vous dit : « Les choses, on y est sensible, mais comme moyen de se parler d'homme à homme. » On vous dit : « Vous avez le cœur dur comme une pierre. » Or les pierres, c'est autre chose, elles ont peut-être le cœur dur, mais aussi d'autres qualités. ([1961] 1999 : 222)

Le travail du poète consiste donc à sortir non seulement de la liste bornée des qualités usuellement associées à certains objets, mais aussi du catalogue fort restreint des sentiments à partir desquels la langue courante nous permet de nous représenter nos propres états.

> Les qualités que l'on découvre aux choses deviennent rapidement des arguments pour les sentiments de l'homme. Or nombreux sont les sentiments qui n'existent pas (socialement) faute d'arguments. D'où je raisonne que l'on pourrait faire une révolution dans les sentiments de l'homme rien qu'en s'appliquant aux choses, qui diraient aussitôt beaucoup plus que ce que les hommes ont accoutumé de leur faire signifier.
> Ce serait là la source d'un grand nombre de sentiments inconnus encore. Lesquels vouloir dégager de l'intérieur de l'homme me paraît impossible, ou beaucoup plus difficile. ([1984] 2002 : 1033-1034)

La « révolution » proposée par Ponge ne consiste donc pas en une éviction du sujet hors de l'objet, mais en un retournement radical du rapport d'analogie qui s'établit entre eux. Il ne s'agit plus de trouver dans les objets des reflets de quelque chose qui leur préexiste, mais au contraire d'y trouver des exemples matriciels de sentiments non encore avérés. Sur un plan typologique, le modèle promu par Ponge redessine quelque peu les polarisations proposées à partir du corpus de poésie du siècle précédent, qu'il ne remet pourtant pas en cause. On comprend pourquoi Ponge a pu servir de figure tutélaire (parallèlement aux objectivistes américains) pour les poètes de la génération 1970 qui se proposaient de saisir par la langue le pur être-là des « objets-choses ». Mais on voit aussi comment Ponge, tout moderne soit-il, prolonge (en le décalant) le paradigme lyrique de l'« objet-signe » en régime iconique.

À la question lamartinienne portant sur l'âme des objets inanimés, Ponge répond en redistribuant les termes d'une manière fort suggestive :

> Les objets sont en dehors de l'âme, bien sûr ; pourtant ils sont aussi notre plomb dans la tête.
> Il s'agit d'un rapport à l'accusatif.

> L'homme est un drôle de corps, qui n'a pas son centre de gravité en lui-même.
>
> Notre âme est transitive. Il lui faut un objet qui l'affecte, comme son complément direct, aussitôt. ([1967] 1997 : 150)

## Bibliographie


Baudelaire Charles, *Œuvres complètes I*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

Gautier Théophile, *Œuvres complètes. Poésies* I, éd. P. Whyte et F. Brunet, Paris, Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2022a.

– *Œuvres complètes. Poésies II*, éd. P. Whyte et T. Savatier, Paris, Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2022b.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique* [1835], vol. 4, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, « Champs », 1979.

Hugo Victor, *Œuvres poétiques I*, éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.

Jammes, Francis, « Un manifeste littéraire de M. Francis Jammes. Le Jammisme », *Mercure de France*, vol. 21, mars 1897.

Lamartine Alphonse de, *Méditations poétiques. Avec commentaires*, Paris, Didot, 1849.

– *Nouvelles Méditations poétiques* [1823], *Harmonies poétiques et religieuses* [1830] et *Les Visions* [1851], *Œuvres poétiques*, éd. M.-F. Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

Marinetti Filippo Tommaso, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Milan, Direction du Mouvement futuriste, 1912.

Ponge Francis, *Le Parti pris des choses. Suivi de Proêmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995.

– *Lyres*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1997.

– *Méthodes*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1999.

– *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, *Œuvres complètes II*, dir. B. Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Rimbaud Arthur, *Poésies complètes*, éd. P. Brunel, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche. Classiques », 1998.

Sartre Jean-Paul, *Situations, II*, Paris, Gallimard, « NRF », 1948.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [1830], éd. Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000.

Verhaeren Émile, *Les Campagnes hallucinées* [1893]. *Les Villes tentaculaires* [1895], Paris, Gallimard, « Poésie », 1982.

– *Poésie complète I. Les Soirs* [1887]. *Les Débâcles* [1888]. *Les Flambeaux noirs* [1891], éd. M. Otten, Bruxelles, Labor et Archives & Musée de la littérature, « Archives du futur », 1994.

## La littérature incorporée : objets-poèmes

Entre le XVI^e^ et le XVIII^e^ siècle, des assiettes, des vases ou encore des tissus de décoration ornés d'épisodes de roman ou de scènes des fables de La Fontaine ont été produits en France comme ailleurs. Il reste également de cette période des traces d'usages publicitaires de la poésie, employée pour vanter des marchandises. La gazette en vers de Jean Loret, par exemple, louait en août 1663 les bottes sans couture offertes à Louis XIV par un bottier bordelais ; et avant de devenir le poète des jardins, Jacques Delille a rimé, en 1761, sur la prothèse fabriquée par un « mécanicien » pour un mutilé de guerre. C'est une pratique de la littérature, et non plus seulement un enregistrement par l'industrie de la présence culturelle de certaines œuvres, qu'on repère sur des objets fabriqués au XIX^e^ siècle. Une pratique de la littérature, et pas seulement du vers, de la part d'artisans, de fabricants, d'ouvriers, et non de gens de lettres professionnels.

Un ouvrier bottier, Pierre Capus (1803-avant 1870), a ainsi réalisé dans les années 1830-1850 plusieurs paires de bottes gravées ou brodées de perles, signées, portant des titres en rapport avec leurs complexes décorations (« Bottes mythologiques » ou « Bottes napoléoniennes ») et accompagnées, pour deux d'entre elles, d'un imprimé destiné à aider à leur déchiffrage. Cet imprimé se termine sur une pièce en vers, tandis que d'autres vers étaient piqués sur la botte napoléonienne elle-même : « L'ami des arts réclame aux enfants d'Apollon / Le mérite qu'on doit à sa profession. » Comme sa virtuosité professionnelle, la pratique poétique de Capus, dit Albigeois ami des arts, est à relier à son appartenance au compagnonnage. Il a composé et publié dans ce cadre, et quatre de ses paires de bottes sont conservées au musée du compagnonnage à Tours. Mais ces bottes, remarquables chefs-d'œuvre assurément, sont aussi des objets littéraires. Capus les destinait à des lecteurs capables d'apprécier le geste de revendiquer l'illustration du « mérite » de son métier par l'artisan lui-même, et non par les « enfants d'Apollon », les poètes ; capables aussi d'apprécier celui de détourner le format du prospectus publicitaire pour démontrer la culture classique et la conscience historique d'un travailleur manuel.

Né en 1813, mort en 1858, le potier Jean-Antoine Peyrottes a eu une pratique de la poésie occitane, qui était aussi une pratique politique (républicaine), en marge de sa vie professionnelle. Il a également développé une gamme de produits, des cruches-souvenirs, dont le succès a certainement tenu à la célébrité acquise, dans les années 1830-1840, grâce à cette poésie qui avait valu à Peyrottes un procès et des articles dans les journaux nationaux. C'est un nom d'auteur, celui du potier-poète de Clermont-L'Hérault, qu'il a incorporé à ses cruches touristiques marquées « souvenir poterie Peyrottes ». En 1855, alors qu'il était réduit au

silence par le Second Empire, Peyrottes a réalisé une jarre d'apparat destinée à un ancien journaliste devenu député au Corps législatif, et intégralement couverte d'un long poème, « Lou Trioumphe das Orcholéts », « Le Triomphe des Cruches ». Signée, datée, renvoyant au livre de poésies patoises de l'auteur (1840) et citant en note l'article de *La France littéraire* qui avait fait sa brève célébrité, cette cruche est une œuvre littéraire engagée.

Alexis Durand (1795-1853), auteur de plusieurs recueils, a lui aussi profité de sa réputation d'écrivain pour lancer ses « junipérines », des objets de bois de genévrier qui furent présentés en tant qu'œuvres du menuisier-poète de Fontainebleau à l'Exposition des produits de l'industrie de 1839. Ce qui se révèle dans ces différents cas, c'est l'extension du fait littéraire dans la société du XIXe siècle [→ *Les assiettes parlantes*].

*Dinah* Ribard
*EHESS*

**Pour aller plus loin…**

Chartier Roger, Jouhaud Christian dir., « Écrire les écritures. Hommage à Daniel Fabre », *L'Atelier du Centre de Recherches Historiques,* [en ligne], n° 16 Bis, 2017 : https://doi.org/10.4000/acrh.7466

Hamon Philippe, « Introduction. Littérature et réclame : le cru et le cri », *Romantisme*, n° 155, « La réclame », 2012/1.

Hobsbawm Eric J., Wallach Scott Joan, « Political Shoemakers », *Past & Present*, n° 89, 1980.

Montmollin Daniel de, *Le Poème céramique. Introduction à la poterie* [1965], Paris, Les Ateliers d'art de France, 2024.

Ribard Dinah, *Le Menuisier de Nevers. Poésie ouvrière, fait littéraire et classes sociales, XVIIe-XIXe siècle*, Paris, Le Seuil/Gallimard/EHESS, 2023.

## Allégorie et objets

Si l'allégorie a besoin de l'objet comme d'un attribut nécessaire (la balance, le glaive et le bandeau pour la Justice, le miroir pour la Vérité selon la tradition iconologique), l'objet peut se doter d'une portée allégorique intrinsèque comme l'inscrivent la tradition de la nature morte et ses déclinaisons littéraires aux XIXe et XXe siècles. Une clepsydre signifiera dans une vanité la fuite du temps, comme des grappes de raisins la pourriture à venir. Ces allégories conventionnelles contrastent avec le régime allégorique moderne initié par Courbet, Baudelaire et leurs contemporains, résolument plus obscur ou d'un pouvoir évocateur moins attendu. S'il y a bien toujours des horloges chez Baudelaire, figurent aussi dans les dispositifs allégoriques que composent ses poèmes et ses proses nombre de figurations de la mémoire plus quotidiennes et banales (armoire, tiroirs), tandis que dans « Le cygne », le miroir allégorise le moi en le matérialisant (« Je suis le sinistre miroir »). Les Goncourt se plaisent aux allégories grammatiques modernes telle cette « Ivrognerie » berçant « avec les bras de la Mort » dans *Germinie Lacerteux* où le « verre, qu'elle se forçait à boire » appelle le déploiement allégorique. Plus ironiquement, qu'est la pièce montée du mariage d'Emma Rouault, sinon l'allégorie de ses rêves ?

L'objet possède donc une fonction de prolepse ou d'analepse (c'est alors l'accablement du sujet par la mémoire mélancolique). Il peut également éclairer la psychologie du personnage et offrir ainsi une clef au lecteur (Renée Saccard, dans *La Curée*, voit défiler sa vie dans son miroir). Il adresse presque toujours un signe à déchiffrer (le motif des poissons – en aquarium, en nasse, jetés sur l'herbe – dans *L'Éducation sentimentale* a ainsi fait l'objet d'interprétations multiples) ; il appelle le commentaire à moins qu'il ne fonctionne comme un contrepoint ironique et clair (l'affiche de la redingote grise dans *Son Excellence Eugène Rougon*).

Avec Lautréamont, la poésie travaille à obscurcir définitivement la relation de l'objet et du sens (le parapluie et la machine à coudre sur la table de dissection, ce manifeste selon Breton de la « beauté convulsive ») afin d'exciter la glose. Les figures de l'analogie introduisent l'objet dans une vaste et ténébreuse unité où correspondent ville et nature, humain et animal ou végétal. Ces *rencontres*, pour déployer l'incongruité du quotidien, ou du moins son insolite, comme les vitrines du *Paysan de Paris* d'Aragon, introduisent un autre registre : le merveilleux de l'ordinaire. La cuillère que Breton achète au marché aux puces en 1934 ou le tabernacle de Tanguy en sont les illustrations les plus manifestes. Ponge, qui rompt radicalement avec ce symbolisme romantique, prend « le parti [...] des choses compte tenu du langage » : définir les choses par la matière même du langage, dans sa pratique, une fois écartés les conventions et clichés. L'allégorie y trouve peu son compte. Elle retrouve sa place chez Perec : *Les Choses* propose ainsi *Une histoire*

*des années 60*. La dimension visuelle et narrative de l'allégorie se déploie alors dans un « système des objets » (Baudrillard, 1968). C'est aussi ce qui traverse les écrits de soi, des *Souvenirs pieux* de Yourcenar aux *Années* d'Annie Ernaux.

*Éléonore Reverzy*
*Paris III – Sorbonne nouvelle*

**Pour aller plus loin…**

Fraisse Luc, Wessler Éric dir., *L'Œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Hamon Philippe, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, Genève, Droz, « Histoires des idées et critique littéraire », 2019.

Reverzy Éléonore, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans* Les Rougon-Macquart, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2007.

## Poésie didactique et écritures de l'objet

Nul hasard si, dans *Les Paysans*, Balzac présente l'auteur d'un poème sur le bilboquet comme un disciple attardé de Delille (1738-1813). C'était rappeler, tout en le déclarant suranné, qu'un puissant courant poétique avait précédé le roman réaliste sur le terrain de la représentation des objets.

Au XVIIIe siècle, cette « poésie descriptive [qui] se borne à décrire les objets physiques » (*Gazette littéraire de l'Europe*, 16 mai 1764) renonce aux intrigues impliquant des acteurs humains pour enchaîner à la manière d'une galerie de peintures des « tableaux » réunis par des transitions lâches et privilégiant les réalités naturelles. Mais elle revendique aussi une mission « didactique » en s'ouvrant aux sciences et techniques. Aussi travaille-t-elle doublement les limites assignées à la poésie. Elle autonomise un type d'écriture, la description, dont ses critiques admettent mal la promotion, et elle s'empare d'objets valant défis, soit parce qu'ils paraissent indignes du vers (Delille se vantera d'avoir arraché le râteau à la « roture »), soit parce que leur découverte récente en fait, selon l'expression de Bonnie Bilyeu Gordon, des « mondes [encore] non chantés ». Dès lors attentive aux innovations qui font irruption dans la sphère matérielle, cette poésie est plus encore sensible aux points de vue inattendus que les sciences offrent sur des réalités familières (une rénovation assimilée à un agrandissement du monde que Delille illustre en produisant une des premières biographies d'objet versifiées, l'histoire d'un grain de sable). Ces propositions alimentent d'intenses débats : on s'interroge sur notre aptitude à éprouver de l'empathie envers des choses, sur les possibilités de maintenir un dialogue entre vers et sciences modernes, sur l'attitude à adopter face à l'industrie naissante, sur le relais qu'un « merveilleux vrai » (Réaumur) peut apporter à la mythologie, etc. Et leur succès est immense : *Les Saisons* de Saint-Lambert (1769) ou *L'Homme des champs* de Delille (1800) sont des best-sellers.

Mais, si cette « école » persiste à fleurir sous la Restauration et garde une place de choix dans le canon scolaire jusqu'en 1850 environ, elle se heurte au rejet des romantiques. Traitées comme le triomphe de l'insignifiant, attaquées pour leur lien avec un « matérialisme » associé à la Révolution, les œuvres naguère encensées sont érigées en anti-modèles par une génération de « railleurs posthumes » (Sainte-Beuve). Or cette disqualification a dicté le statut accordé par la suite, en France, à la poésie descriptive ou didactique : exclue des genres légitimes, elle n'a guère été tolérée que dans des textes valant « fantaisies » (Guéguen, *Jeux cosmiques*, 1929). Néanmoins, ce récit dominant ne doit pas masquer l'intense résistance que cette tradition a opposée à son oblitération. Au XIXe siècle, le genre a trouvé des relais dans des publicités en vers pour les objets les plus hétéroclites, ou dans des créations aussi singulières que l'immense poème dans lequel Bellin tenta, en 1867,

de réunir toutes les « merveilles » présentées à *L'Exposition universelle*. Les enjeux de cette poésie des objets ont en outre continué à travailler des œuvres majeures comme « Plein ciel », où Hugo symbolise le progrès sous les espèces d'un aéronef, puis la création d'un Francis Ponge. Et c'est encore au nom d'un dialogue entre poésie, sciences et techniques que le Brésilien Eduardo Kac a confié au spationaute Thomas Pesquet la réalisation d'un poème-objet irréalisable dans les conditions de pesanteur terrestres...

*Hugues* MARCHAL
*Université de Bâle*

**POUR ALLER PLUS LOIN...**

BILYEU GORDON Bonnie ed., *Songs from Unsung Worlds: Science in Poetry*, Boston, Birkhäuser, 1985.

GUITTON Édouard, *Jacques Delille (1738–1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974.

MARCHAL Hugues dir., *Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Le Seuil, 2013.

NOVARINA Virgile, *Télescope intérieur — Une œuvre spatiale d'Eduardo Kac* (DVD), a.p.r.e.s éditions / Centre National d'Études Spatiales, 2018.

STALNAKER Joanna, *The Unfinished Enlightenment: Description in the Age of the Encyclopedia*, Ithaca, Cornell University Press, 2010.

## Un meuble-écrin dans *L'Écharpe rouge* d'Yves Bonnefoy

*L'Écharpe rouge* est le dernier livre d'Yves Bonnefoy. Il a été écrit en 2015 et encore complété d'un chapitre, sur épreuves, en mars 2016, peu de mois avant la mort du poète. Dès les premières lignes apparaît « un petit secrétaire que mon grand-père maternel avait fabriqué de ses mains ». Ce meuble « de bois pauvre et de forme simple » est autant un pupitre qu'un secrétaire tel qu'on l'entend usuellement. En effet, il était muni d'un abattant « sur la pente duquel il [le grand-père] posait les feuilles qu'il couvrait de son écriture fine et serrée avant de le soulever pour ranger dessous son travail ». Sous l'abattant étaient logés des livres, des dossiers. La partie haute est bien celle d'un secrétaire, avec une niche creuse et une petite étagère où, autrefois, se trouvaient des encriers, « l'un de verre bleu et carré, avec col étroit et bouchon, l'autre rond et jaune, de terre cuite », des porte-plumes, des règles, un tampon buvard, une règle à calcul en ivoire « dans son étui de bois clair ». « Quant aux tiroirs latéraux, c'était un désordre de tampons de caoutchouc, de boîtes d'épingles, de gommes auquel je n'ai pas touché ». Ces tiroirs contiennent donc, inchangé, un échantillon de reliques du temps de l'enfance. Une explication est nécessaire : « Quand j'ai hérité de ma mère cet humble meuble, gommes durcies et tampons y étaient toujours, en dépit du temps qu'il avait passé chez elle, et je n'ai pas eu le cœur de m'en séparer ».

Le meuble conçu et fabriqué par le grand-père garde donc le souvenir d'objets désormais absents et en contient d'autres qui ont traversé le temps dans les tiroirs qui les dissimulaient, certes pas en état de marche mais comme traces modestes et surannées d'un avant, inutiles mais toujours là. La traversée du temps se matérialise ainsi. Le temps du grand-père menuisier occasionnel, le temps de la mère héritière de son père, le temps du petit-fils héritier de la mère et devenu vieux à son tour.

Ce meuble, dans sa facture et dans ses usages (écriture et rangement), porte donc avec lui le souvenir des gestes du grand-père et de son statut social à la fois modeste et noble : un instituteur à l'ancienne, secrétaire de mairie, un peu géomètre et auteur d'ouvrages de vulgarisation qui n'ont pas été publiés. C'est dans cet écrin, à la matérialité affirmée et à l'histoire rendue présente, que le petit-fils poète et héritier de cette modestie et de cette noblesse a déposé un dossier, un manuscrit qui y a vécu pendant un demi-siècle et n'a jamais été achevé, menacé de finir comme ceux du grand-père. C'est le manuscrit d'un poème intitulé « L'écharpe rouge ». Ce poème, par son abandon durant une longue période malgré plusieurs tentatives de reprises, est lui aussi signe du temps qui passe. Son thème était en outre celui d'un autrefois inopinément réapparu donnant sens à l'engagement d'une vie dans l'écriture poétique.

Une photographie existe qui montre ce meuble de bois foncé, parfaitement entretenu, ciré, resté jusqu'à la fin dans la pièce de l'appartement où Bonnefoy

travaillait. Sous l'abattant, à la place des manuscrits et des livres du grand-père, il a mis des photos de tableaux et le dossier de « L'écharpe rouge » : « un classeur de toile jaune, avec un ruban de même couleur pour le fermer, où sont rassemblés des cahiers et des feuilles en divers formats et souvent, manuscrites avec alors plusieurs écritures, car à travers les années, j'ai eu recours à des plumes de toutes sortes, plus ou moins grosses, et à différentes encres, parfois en utilisant des crayons. Une longue suite de reprises et d'abandons, depuis, je vois, 1964. » Cela se voit parce que l'auteur a inscrit cette date devenue un repère au fil du temps qui court, plus ou moins vite, et puis très vite à la fin. Le dossier jaune est donc revenu à la vie par le regard porté sur le poème pour en comprendre l'inachèvement. *L'Écharpe rouge* part de « L'écharpe rouge » pour interpréter le parcours d'une conscience d'être au temps. Le meuble-écrin porté par « quatre pieds droits et nus », avec ses tiroirs reliquaires, est le ventre d'où est sortie la dernière œuvre, celle qui peint la présence du passé dans une vie de poète.

*Christian Jouhaud*
*EHESS*

### Pour aller plus loin…

Bonnefoy Yves, *L'Écharpe rouge*, [Mercure de France, 2016], Paris, Gallimard, « Folio », 2017. Toutes les citations sont tirées de l'édition « Folio », pages 15-17.

— *Œuvres poétiques*, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2023. *L'Écharpe rouge* s'y trouve pages 1085-1192. La notice de présentation et les notes par Patrick Née, pages 1616-1628.

Fabre Pierre-Antoine, Jouhaud Christian, *Ne pas finir. Dialogue de deux historiens à partir de* L'Écharpe rouge *d'Yves Bonnefoy*, préface de John E. Jackson, Bordeaux, William Blake and Co Edit., 2023.

# Fétiches et objets magiques : perspectives surréalistes sur la matérialité de la pensée

*Astrid Ruffa*
*Université de Lausanne*

L'objet, vu comme une forme de matérialisation de la pensée subconsciente qui agit à son tour sur la psyché, est au cœur des activités du groupe surréaliste durant les années 1930. On explore des objets ordinaires ainsi que les objets singuliers telles les œuvres d'art et les objets ethnographiques [→ Les objets ethnographiques : ferveur et soupçons (1920-1960)]. Parallèlement, on conçoit une grande variété de nouveaux objets, comme l'objet fantôme, la trouvaille, l'objet à fonctionnement symbolique, l'être-objet, l'idéogramme objectif. Des réflexions communes sont aussi menées dans le cadre d'écrits manifestaires, de recherches expérimentales et des expositions collectives sur les objets de 1933 à la Galerie Pierre Colle et de 1936 à la Galerie Charles Ratton (Guigon, 2005). Les surréalistes sont, enfin, des collectionneurs de pierres, fossiles, cartes postales, fétiches africains, coquillages, etc. qu'ils exposent à côté de leurs propres productions [→ La collection : objets d'art, objets-mémoire, objets de consommation, objets de subversion].

Ce foisonnement d'activités est lié au fait que les objets, systématiquement soumis à un processus d'hybridation qui en change la nature et la valeur, deviennent pour les surréalistes un moyen privilégié pour œuvrer à la révolution d'ordre moral annoncée dès la parution en 1924 du premier numéro

de la revue *La Révolution surréaliste*, diffusant une vision non conventionnelle de la réalité et élargissant ainsi le domaine des connaissances.

Comme l'a signalé Marta Caraion dans *Comment la littérature pense les objets*, dès le début du XIX^e^ siècle, la littérature, en tant que « berceau et laboratoire » pour penser le monde matériel, questionne les frontières entre sujet et objet en figurant des « hybrides », c'est-à-dire des « objets agissants ou humains réifiés » (2020a : 13, 20). Elle devance ainsi les recherches des philosophes, sociologues, anthropologues qui, à partir des années 1960 et surtout depuis les années 1980, mettent en cause ces distinctions catégorielles au fondement de la culture occidentale (15-21, 306-308) [→ *Bruno Latour*]. Cette mise en cause est au cœur même du projet du groupe surréaliste qui vise à dépasser les dichotomies simplistes à la base de la conception de la réalité de la société capitaliste. Dans le *Second manifeste du surréalisme*, Breton réaffirme le caractère *éthique* – et non esthétique – de la révolution surréaliste et en redéfinit le but : la dénonciation du « caractère factice des vieilles antinomies » s'accompagne de l'espoir de déterminer un « certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire […] cessent d'être perçus contradictoirement » ([1930] 1996 : 72-74). Dans ce cadre, l'objet perd sa fonction d'usage et devient une zone d'interaction entre subjectivité et objectivité, être humain et chose, matière et représentation, porteuse de significations multiples et instables.

Dans la première partie de ce chapitre, sur la base des prises de position et des recherches communes, nous mettrons en lumière le mode d'appréhension de l'objet que les surréalistes partagent durant les années 1930. Les points de vue sont cependant multiples et évolutifs. Dans la deuxième partie du chapitre, nous explorerons ainsi les spécificités des approches de Breton, Dalí, Magritte et Caillois, qui accordent un rôle majeur à la relation entre subjectivité et objectivité au sein de leurs productions en attribuant à l'objet surréaliste des propriétés et des fonctions proches de celles du « fétiche » ou encore de l'« objet magique ».

## Vers une réalité élargie

En 1924, dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton encourage déjà une « conscience poétique des objets » (46) grâce à un langage faisant appel à « la dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison » (36). En 1925, dans l'« Introduction au discours sur le peu de réalité », il propose la fabrication et la mise en circulation d'objets apparus en rêve, discréditant les objets utilitaires et permettant, en tant que *preuve tangible*, le passage dans la réalité de l'activité onirique (277-278). Cependant, entre 1924 et 1929, ce projet n'est pas réalisé, la base théorique du surréalisme en littérature et en peinture étant liée à la conception élaborée dans le *Manifeste du surréalisme* d'un « automatisme psychique *pur* » (36) qui ne prend pas en considération le monde extérieur et qui s'exprime de manière privilégiée par l'écriture automatique (Ruffa, 2009 : 56-57, 287-288). Il s'agit en effet d'écouter à l'intérieur de soi la voix subconsciente et de la transcrire. Or, cette approche conduit à une impasse en 1929, l'écriture automatique ne semblant produire que des stéréotypes. Le mouvement surréaliste est alors confronté à la nécessité de redéfinir ses principes et, dépassant une « disposition tout idéaliste », « trouv[e] sa fin » dans le « matérialisme dialectique » (232-233), comme l'indique Breton en 1934 lors de sa conférence « Qu'est-ce que le surréalisme ? »

Dans cette deuxième phase du mouvement surréaliste, la question des objets devient centrale. Considérés comme un pont entre monde intérieur et monde extérieur, ils ont tout d'abord la fonction de preuves de l'expérience vécue, d'indices de l'activité de la pensée subconsciente qui se concrétise dans le monde extérieur. Ils permettent le passage entre irrationnel et rationnel, monde intérieur et extérieur. Ils ont, ensuite, une fonction cognitive. L'objet ne correspond plus à l'image convenue mais acquiert d'autres dimensions jusqu'alors inconnues. Ainsi, dans la « Recherche expérimentale » menée collectivement en 1933,

les questions-réponses conduisent à une « connaissance irrationnelle » des objets (10). Exemplaire est le cas de la « boule de cristal des voyantes » qui, se situant à la croisée de l'objectivité et de la subjectivité, permet de voir des images irrationnelles et figure la portée cognitive de la « voyance surréaliste ».

Les objets permettent alors d'élargir la vision de la réalité et, en littérature, sont intégrés dans un référentiel réaliste élargi (sur le surréalisme comme un réalisme, voir Jenny, 1997 : 194), qui accorde un rôle déterminant à la pensée subconsciente et à son mode de fonctionnement. Certes, Breton rejette dans le *Manifeste du surréalisme* ces descriptions qui ne font que « ramener l'inconnu au connu » (19). Les objets y sont figurés d'après une image conventionnelle. Ils participent à la catégorisation du personnage ainsi qu'à son insertion dans un microcosme cohérent où les actions et réactions sont prévues d'avance, alors que pour Breton tout agissement a une nécessité insondable se situant dans une réalité qui n'est pas réductible au monde extérieur (18-19). Cependant, dans les *Vases communicants*, Breton valorise le référentiel réaliste plus complexe des descriptions naturalistes. Évoquant les romans de Zola dont il rejette la psychologie déterministe mais dont il apprécie le caractère expérimental, Breton s'intéresse aux descriptions si minutieuses des objets qui, cessant d'assurer la vraisemblance et la cohérence du monde figuré, déréalisent la vision conventionnelle du réel ([1932] 1988, II : 158-159, 178).

### *La visée cognitive des objets surréalistes : le modèle de la physique d'Einstein*

L'élargissement de la conception de la réalité est une fonction cognitive essentielle des objets surréalistes. Dalí dès 1930 dans la « Chèvre sanitaire », Éluard dans la « Physique de la poésie » (1935), Breton dans la « Crise de l'objet » (1936) s'y réfèrent en établissant un parallélisme entre les découvertes scientifiques et les découvertes poético-artistiques : comme la physique de la

relativité générale d'Einstein axée sur une géométrie non euclidienne a intégré et élargi la physique de Newton axée sur une géométrie euclidienne, ainsi le surréalisme a intégré la notion de réalité extérieure en l'élargissant. Souhaitant rendre compte de tout phénomène (rationnel et irrationnel), les deux domaines s'appuient en effet sur une intégration permanente des savoirs qui semblent inconciliables et sur une remise en cause constante des acquis, ce qui conduit à une révolution des mentalités. Ce mode d'intégration des connaissances est également à la base de la « lucidité lyrique » ([1933-1934] 1981 : 146, 154) adoptée par Caillois dans *La Nécessité de l'esprit* et, en marge du surréalisme, du « surrationalisme » de Bachelard – considéré par Breton comme le double et la mesure du surréalisme.

Or, comme indiqué par Breton dans « Crise de l'objet », c'est par les objets surréalistes qu'est opéré, dans le domaine poético-artistique, cet élargissement de la conception de la réalité (279).

### *La nature hybride des objets surréalistes : le modèle de la dialectique d'Héraclite*

En raison du lien étroit que les surréalistes établissent entre objectivité et subjectivité dès 1930, les objets ont aussi une nature particulière. Envisagés d'après l'approche initiée par Héraclite, ils acquièrent une dimension « dialectique ».

Bien que relativement peu cité dans les écrits surréalistes, ce philosophe présocratique, considéré comme un « surréaliste dans la dialectique », est inséré dans les listes des personnalités admirées, fait l'objet de deux articles et a une influence déterminante sur le groupe dirigé par Breton (Ruffa, 2022 : 93-105). En particulier, son approche dialectique qui postule l'unité même au sein de ce qui est opposé et qui combine donc les contraires, est au cœur de l'objet surréaliste. En 1936, dans la préface au catalogue « Exposition surréaliste d'objets », Breton associe explicitement l'« objet trouvé » à la dialectique d'Héraclite dont il cite

un fragment : ce type d'objet se trouve « toujours dans un escalier » conçu comme un chemin menant dialectiquement « vers le haut » et « vers le bas » (283). Quant à Dalí, en faisant appel à l'« activité paranoïaque-critique » qui lie de manière consubstantielle pensée obsédante du paranoïaque et pensée critique du scientifique, il envisage l'objet surréaliste dans un « processus dialectique » ([1933] 2004 : 195) de rencontre entre sujet et objet, comme il l'indique dans « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques ». Dans la même lignée, Éluard, dans « Physique de la poésie » conçoit un « objet virtuel » (7) qui naît de l'objet réel et devient à son tour réel. Mentionnons encore, comme dernier exemple, la définition de l'objet surréaliste donnée par Crevel d'après son approche « psycho-dialectique », lors de la présentation de l'exposition collective de 1933 dans la revue *Vu* : « Grâce au surréalisme, il n'y a plus de cloison étanche entre les choses et leur reflet dans l'homme. Un pont de mouvantes images fait la navette du sujet à l'objet, permet au premier de transformer le second et vice-versa » (cité par Guigon, 2005 : 22).

## Breton, Dalí, Magritte et Caillois : des perspectives multiples sur les objets

Bien que les surréalistes partagent une vision commune de l'objet quant à ses fonctions de preuve et d'élargissement des connaissances et quant à sa nature dialectique, les modes de conciliation du subjectif et de l'objectif sont multiples et donnent lieu à des objets qui ont des statuts, des valeurs et des modalités de fonctionnement différents. Pour saisir ces spécificités, il est utile de faire appel à la notion d'« objets-personnes » définie par Nathalie Heinich (Heinich, 1993a ; reprise par Caraion, 2020a : 90-93). Il s'agit d'objets hybrides car ils possèdent les propriétés d'une personne, c'est-à-dire que suite à une « opération de *particularisation* » (Heinich, 1993a : 41) les détachant de leur caractère utilitaire, ils sont « insubstituables ». La personne

n'est pas forcément un humain mais est une « fonction » que des humains, des animaux, des choses peuvent acquérir ou perdre. Les catégories deviennent ainsi perméables.

Les objets surréalistes, incorporant une part de subjectivité, sont tous des objets-personnes avec une identité mixte acquise suite à un processus de particularisation. Appartenant à des règnes différents, ils sont déliés de leur utilitarisme et dotés d'un contenu psychique conféré, de manière subconsciente, par un humain, ce qui les rend insubstituables. En outre, par cet investissement psychique, ils ont le *pouvoir d'agir*.

Nathalie Heinich, distinguant trois façons de posséder la fonction de personne, définit les « fétiches » (1993a : 26-28) comme des objets qui *agissent* comme des personnes, incluant à la fois les objets qui ont un pouvoir d'attraction comme les *fétiches* érotiques et les objets faisant partie de pratiques magiques qui transforment le monde. Or, dans le cadre des objets surréalistes, il convient de distinguer ces deux façons d'agir et de considérer, d'une part, les « fétiches » et, d'autre part, les « objets magiques » (Iacono, 1992 ; Bonnafé, 1970 ; Mauss, [1902-1903] 1980 : 3-141 ; Freud, [1912] 1981 : 89-116 ; Lévi-Strauss, 1962 : 3-47). Les fétiches et objets magiques surréalistes sont des objets de médiation recevant une composante subjective et la restituant, ce qui permet de se connaître et de connaître la réalité. Dans les deux cas, le sujet y projette un contenu psychique qu'il ignore et l'objet chargé émotivement devient actif. Cependant, leurs modalités d'action sont différentes :

– Les *fétiches surréalistes* se caractérisent par un pouvoir d'attraction qui reste mystérieux et qui opère essentiellement sur le détenteur de l'objet. L'objet est transformé et acquiert une nouvelle valeur, mais il n'est pas réactivé par la suite. Il constitue le « point terminal de l'activité symbolique » et fait l'objet de culte par sa nature même (Iacono : 103).

– Les *objets magiques surréalistes* sont des objets qui sont investis par un désir subconscient et qui sont ensuite réactivés. Ils révèlent et réalisent alors ce désir en se transformant selon des

lois de l'analogie et en transformant la pensée humaine [→ *L'objet magique*].

En tenant compte de ces deux façons d'agir qui ne s'excluent pas mais qui peuvent se combiner, il est possible de mettre en évidence l'originalité des approches de la matérialité de Breton, Dalí, Magritte et Caillois.

### *Les objets à caractère fétichiste de Breton*

Breton figure des objets qui ont d'abord la fonction de fétiche et ensuite celle d'objet magique. Il accorde, cependant, la primauté à la valeur fétichiste de l'objet avec sa puissance de suggestion, comme dans le cas de la « trouvaille » dans *L'Amour fou* [→ *La trouvaille*].

Dans *Comment la littérature pense les objets*, Marta Caraion a montré que les scènes de « trouvaille » figurées par Balzac, Gautier, Maupassant et Breton se caractérisent par les mêmes séquences : celle de l'attirance entre le flâneur et l'objet, de l'interrogation sur l'utilité de l'objet, de son acquisition et enfin de la transformation de l'objet, ce qui permet une évolution intérieure de celui qui le possède (2020a : 409-414). Or, les trois premières séquences adviennent dans une première phase et confèrent à l'objet le pouvoir d'attraction propre au fétiche ; la dernière séquence a lieu dans une deuxième phase, psychiquement, temporellement et spatialement distincte de la première, et lui confère le pouvoir de concrétisation du désir propre à l'objet magique. Cependant, ce qui fait la spécificité de la trouvaille surréaliste est l'automatisme psychique passif à la base de la singularisation de l'objet qui intervient dans chaque phase. Bien que le principe propre à l'écriture automatique ait été « occulté » (129) dans le *Second manifeste du surréalisme*, il est revalorisé par Breton et réémerge ici sous une forme différente, doué d'un caractère tangible. Faisant partie du monde extérieur, la trouvaille a en effet un fort degré d'objectivité. Sujet et objet se rencontrent dans le cadre d'une expérience vitale qui a lieu dans

un marché aux puces, et s'attirent réciproquement de manière mystérieuse, l'un étant en manque de l'objet désiré et l'autre étant l'objet qui comble ce manque [→ *Brocantes et bric-à-brac*].

Dans la première phase, l'activité de la « trouvaille d'objet » est d'emblée associée par Breton au « rêve » dont elle remplit « le même office » ([1937] 1997 : 44). Ayant pour cadre un marché aux puces où les objets sont déracinés de leur espace-temps, sans finalité et dans un état de suspension [→ *La trouvaille*], elle permet aux flâneurs de se libérer de la logique rationnelle et aux objets de « rêver à la foire de la brocante » (41). Elle implique et pour les sujets et pour les objets, un état de « disponibilité » et d'« attente » permettant une « communication mystérieuse » (39), notamment ce mouvement de convergences entre un sujet qui exprime un désir subconscient et un objet qui le satisfait de manière imprévue. Ainsi, lors d'une balade en compagnie de Giacometti, le choix de Breton d'une grande cuiller en bois reposant sur un petit soulier qui fait corps avec elle, est d'une part dicté par une pensée subconsciente dont la logique reste inconnue et à laquelle Giacometti est également associé. D'autre part, l'objet, en état d'attente, attire Breton par des qualités qui restent pour l'instant secrètes. Il en va de même pour la rencontre entre Giacometti et un masque de métal. Dans cette première phase qui va de l'attirance à l'achat de l'objet, les deux trouvailles ont la valeur de fétiche : elles sont investies subjectivement et deviennent la trace [→ *Indice*] d'un désir encore ignoré.

Certes, Breton indique la difficulté à laquelle chaque objet répond – le désir de Breton et non réalisé par Giacometti de posséder un objet concrétisant la phrase de réveil, « le cendrier de Cendrillon » (46) ; le problème rencontré par le sculpteur lors de la réalisation d'un visage d'une sculpture. Cependant, l'association entre le désir subconscient et l'objet qui le concrétise [→ Tensions de (grande) surface] se fait dans une seconde phase durant laquelle l'objet est activé et acquiert des propriétés magiques. À nouveau, cette phase est rendue possible

par un automatisme psychique demandant une attitude passive. Il y a d'abord une sorte d'hallucination, une expérience sensorielle subjective et non partageable, qui s'empare du sujet et qui transforme la cuiller en la pantoufle perdue de Cendrillon. Il y a ensuite le jeu surréaliste de questions-réponses « Qu'est-ce que… ? C'est… » (51-55), une autre activité faisant appel à l'écoute de la voix intérieure. Ce jeu permet de réactiver l'objet et de poursuivre l'investigation par les associations qu'il suscite, en révélant le désir subconscient dont la phrase de réveil et la cuiller sont la trace. Dans cette phase, les trouvailles de Breton et Giacometti deviennent un moyen de *révélation* et de *recréation* de deux désirs subconscients (« l'instinct sexuel » et « l'instinct de mort », 56-57) dont l'un est vu comme complémentaire de l'autre, ce qui explique cet état de « sympathie » entre les deux hommes les mettant « sur la voie de solutions » communes (50). Le choix électif de l'un révèle celui de l'autre et vice-versa. L'activation de la trouvaille dans sa qualité d'objet magique permet finalement à deux individus de se construire ainsi que de résoudre des problèmes vitaux complémentaires.

Au-delà du pouvoir de révélation de l'objet, ce sont l'attente, l'attirance mystérieuse propre à l'objet fétiche ainsi que la sympathie irrationnelle entre deux individus qui constituent les caractéristiques principales de la trouvaille. C'est la raison pour laquelle Breton insiste systématiquement sur le processus de jonction entre subjectivité et objectivité et non sur la jonction elle-même. En citant Hegel dans *L'Amour fou*, il insiste également sur l'importance qu'il accorde au pouvoir d'attraction du mystère : « L'esprit n'est tenu en éveil […] en présence des objets qu'autant qu'il reste en eux quelque chose de mystérieux qui n'a pas encore été révélé » (62).

### *Les objets magiques de Dalí*

Il en va tout autrement pour Dalí dont l'activité paranoïaque-critique relève d'un automatisme psychique *actif* investissant de

manière *immédiate* tout élément du monde extérieur et associant de manière consubstantielle subjectivité et objectivité. D'après le modèle de la vision du paranoïaque, l'idée obsédante de nature subconsciente s'exprime en se projetant automatiquement dans les formes des objets et les transforme à son image. Il s'agit d'un type de regard qui permet de voir ce que l'on désire au niveau subconscient. Celle de Dalí est alors fondamentalement une éthique de la « révélation » et de la « systématisation » des données et non une éthique de l'« expression » comme celle de Breton.

Entre 1931 et 1936, les objets prennent une place de plus en plus importante dans l'œuvre de Dalí en raison du caractère concret qu'ils confèrent à l'irrationalité. Certes, ils constituent des produits du subconscient doués d'un pouvoir d'attraction, mais ne sont jamais valorisés en tant que tels. Le rejet des fétiches est d'ailleurs clairement exprimé par Dalí dans « Vision paranoïaque » lorsqu'en 1938 il dénonce la mode pour les « fétiches africains » (470).

Les objets que le Catalan conçoit sont tous des objets magiques qui comportent deux phases. On est loin de l'imaginaire de Breton car le premier moment est régi non pas par un automatisme psychique passif mais par un regard de type « paranoïaque » *actif*, investissant *automatiquement* l'objet. Le deuxième moment fait appel à une attitude « critique » qui révèle l'objet en toute conscience en rendant manifeste ce qui y est latent, et notamment en montrant l'analogie formelle entre le désir subconscient et l'objet.

L'objet à fonctionnement symbolique est le premier type d'objet proposé et construit par Dalí. Il est automatiquement investi par un fantasme et l'acte mécanique qui permet d'activer cet objet magique reproduit symboliquement, selon les lois de l'analogie, l'acte fantasmé en le révélant et en le matérialisant. C'est le cas de la manipulation du pain dans « L'amour et la mémoire » (Ruffa, 2019 : 30-31) ou encore du service à café orné des reproductions de l'*Angélus* de Millet, dans *Le Mythe tragique*

*de l'*Angélus *de Millet* rédigé entre 1932-1933. Dans un premier temps, une dimension psychique est incorporée dans la cafetière et les tasses lorsqu'elles apparaissent à Dalí comme immédiatement porteuses d'une « violence irrationnelle » (59) ; dans un deuxième temps, une opération magique les rend actives en faisant advenir l'idée subconsciente sur le plan de la réalité extérieure (61-65). En particulier, l'acte cérémonial de verser le café imite sur le plan symbolique l'acte délirant : en manipulant ainsi l'objet, son détenteur produit l'accouplement brutal, disproportionné et mortel entre la cafetière et les tasses, ce qui déclenche, révèle et concrétise, selon les lois de l'analogie, le fantasme, dissimulé dans l'*Angélus* de Millet, de l'accouplement brutal, disproportionné et mortel entre la femme-mante religieuse et son fils. Dalí souligne du reste que les raisons du geste mécanique sont « d'ordre presque toujours érotique et magique » (63) et explicite l'analogie entre cet acte et l'acte fantasmé : par le liquide versé, la femme-cafetière s'accouple avec son fils-tasse et le dévore.

Dès 1933, Dalí conçoit une pensée subconsciente de plus en plus active qui se manifeste dans des objets de plus en plus actifs et qui permet la transformation de type alchimique d'un objet-déchet en objet à portée cognitive (Ruffa, 2009 : 372-378, 482-494).

Tel est le cas des « êtres-objets » décrits dans *Minotaure* en 1934. Ils sont par nature « aérodynamiques » et n'ont pas besoin de manipulations mécaniques pour fonctionner. Ils sont conçus d'après le modèle de l'espace-temps de la relativité générale d'Einstein que Dalí se réapproprie de manière erronée mais créative. Il s'appuie sur l'idée d'Einstein d'un espace-temps invisible mais possédant des états physiques variables : l'espace-temps détermine la trajectoire et l'accélération du corps alors que sa courbure est déterminée par la masse du corps. Dalí imagine ainsi un espace psychique courbe, mou, dynamique et vorace qui détermine non pas la trajectoire des corps mais leur forme (Ruffa, 2009 : 421-440, 472-481). Les êtres-objets, issus de cet espace psychique, en incorporent les caractéristiques et sont à

leur tour courbes, mous, aérodynamiques et voraces. Les êtres au dos courbés et au désir cannibale, dont la mante religieuse est le prototype, en sont un exemple : Narcisse courbé par son désir sur sa propre image, la femme spectrale de l'*Angélus* de Millet courbée par son désir cannibale dans la pose de l'expectation préliminaire de la mante religieuse (247). On est face à des figures d'êtres humains qui sont devenues des objets magiques : investis par un désir subconscient, les êtres-objets s'activent, matérialisant et révélant ce désir. Dans la préface au catalogue « Exposition surréaliste d'objets », Breton met d'ailleurs en évidence la dynamique propre aux êtres-objets, en évoquant « le fait qu'ils sont en proie à une transformation continue » ([1936] 1945 : 282). Dans le cas de Narcisse, l'idée obsédante du personnage investit son propre corps vu dans l'eau, un objet magique qui déclenche la transformation de Narcisse homme en narcisse fleur et révèle son idée obsédante. En même temps, la métamorphose du personnage est envisagée comme un processus alchimique qui permet de passer de l'anéantissement du corps de Narcisse dans une coulée de nature excrémentielle au surgissement d'une tête / œuf blanc qui produit la fleur. Le nouveau narcisse est assimilé à Gala, idée obsédante de Dalí (300-301, voir Ruffa 2009 : 502-516). Tout en étant fasciné par l'excrément, Dalí fait ici appel à un processus de sublimation de la matière, d'après une approche dialectique. Comme Breton, il rejette le « matérialisme » non dialectique que Bataille prône dans la revue *Documents* et qui est axé sur le caractère irréductible, non résorbable et instinctif de la matérialité la plus basse [→ Documents *: le prosaïsme du monde*].

Finalement, dès 1933, les objets magiques de Dalí – êtres humains, animaux, objets naturels ou civilisés – ont les caractéristiques d'un « fossile » qui est à nouveau rendu vivant. Ils appartiennent à un passé que l'on croit révolu et lointain mais ils sont doués d'une vitalité insoupçonnée qui ne demande qu'à être réactivée. Ainsi s'explique l'engouement du Catalan pour les figures qui rappellent la mante religieuse, un animal ancestral, une sorte de fossile issu d'une autre époque. Dans

*Le Mythe tragique de l'*Angélus *de Millet*, en citant les propos du scientifique J. H. Fabre, Dalí souligne la nature révolue des mœurs et de la structure d'insectes qui, étant les premiers-nés du monde entomologique, peuvent être considérés comme une «réminiscence du monde géologique» (77). Pour cette raison, l'association des deux figures de l'*Angélus* aux mantes produit «le sentiment "fossile" d'animaux ancestraux» (43). La femme de l'*Angélus* est donc un être qui est réduit à l'état de chose et dont la vie latente de nature instinctive et ancestrale est réactivée par l'idée obsédante. La chose devient alors un objet magique déclenchant des transformations, ce qui permettra la matérialisation de l'idée obsédante dans la pensée humaine.

### *Magritte et la révélation des objets dans leur existence mystérieuse*

Si Breton et Dalí définissent les deux principales approches de l'objet surréaliste, Magritte fait figure de pionnier. C'est le premier peintre surréaliste à proposer une éthique de la «révélation» inspirée des approches de Chirico et Savinio, ainsi qu'à adopter une approche dialectique nourrie par la pensée subconsciente, ce qui suscite l'intérêt de Breton en 1929, au moment de la rédaction du *Second manifeste du surréalisme*. Il ouvre des chemins qui seront explorés par le groupe surréaliste durant les années 1930.

Comme il l'indique dans «Ligne de vie», dès son entrée en 1926 dans le groupe surréaliste belge, il met tout en œuvre pour que les «objets» «révèle[nt] éloquemment leur existence» ([1938] 1998 : 45). Dans ce but, au fil des années, il fait appel à une reproduction de plus en plus réaliste des apparences des objets et, en même temps, il met en cause ce type de reproduction en associant dialectiquement ce qui s'oppose. Les objets représentés deviennent alors des objets mystérieux, des objets fétiches qui, investis par une impossibilité logique issue d'une intuition subconsciente, agissent et se font connaître dans leur mystère. Comme Magritte l'affirme dans une lettre de 1959 à

A. Bosmans, « le mystère est ce qui est nécessaire pour qu'il y ait du réel » (1990 : 80).

Magritte s'inscrit ainsi dans l'imaginaire de l'objet fétiche de Breton et le réélabore. Les objets qu'il figure ne sont pas la trace mystérieuse de la rencontre intérieure avec la voix subconsciente s'exprimant par un langage transparent où le signe se confond avec son objet ; au contraire, ils sont la trace mystérieuse du *décalage*, saisi par le subconscient, entre la chose vue dans le monde extérieur et le signe qui la représente. Les deux surréalistes envisagent les objets en dehors des conventions du langage mais le moyen est tout autre.

Le texte « Les mots et les images », publié en 1929 dans *La Révolution surréaliste*, constitue la base théorique des productions surréalistes de Magritte ainsi qu'une réflexion systématique sur les conventions liées aux mots et aux images visuelles pour représenter les objets (David, 2016). Le format donne l'impression d'une table tirée d'un ouvrage scientifique : d'après un mode de présentation qui semble conventionnel, on y énonce un principe qui est ensuite illustré par une image. En réalité, les liens entre principe et illustration sont contradictoires. On se trouve face à une théorie des signes, ludique et sérieuse à la fois, qui met en scène des impossibilités logiques nourries par le subconscient, d'après une approche dialectique.

Ainsi, le premier principe renvoie à un lien entre nom et objet qui est à la fois arbitraire et non arbitraire.

R. Magritte, « Les mots et les images », 1ère affirmation (1929 : 32)

La première partie de l'énoncé affirme le caractère arbitraire de ce lien qui est effectivement issu d'une convention, alors que la phrase relative qui termine l'énoncé ainsi que l'illustration

renvoient à l'idée d'une association motivée entre signe et objet. Tout se passe comme si le nom « canon » convenait mieux pour représenter l'objet « feuille », d'après une intuition subconsciente. Les deux affirmations, tout en étant contradictoires, désignent chacune une vérité.

L'illustration de ce premier principe rappelle le mode de figuration utilisé par Saussure dans son *Cours de linguistique générale* ([1916] 1997 : 99) pour illustrer le lien arbitraire entre les deux parties du signe, son image acoustique (le signifiant) et son sens (le signifié).

F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*
Fig. du signe linguistique considéré comme une entité psychique à deux faces, combinant intimement le concept et l'image acoustique, p. 99.

Cependant, Magritte déplace l'idée d'arbitraire en l'établissant dans la relation entre le signe et son objet, comme le fera Benveniste un demi-siècle après Saussure, et met d'emblée en cause ce principe tout en l'affirmant.

Il en va de même pour la différence de nature entre signe et chose, un principe à la base de la sémiologie de Saussure. Magritte pose ce principe (14e affirmation qu'il illustre de manière cohérente) tout en l'ayant nié auparavant (6e affirmation également illustrée de manière cohérente).

R. Magritte, « Les mots et les images », 14e affirmation (1929 : 33)

R. Magritte, «Les mots et les images», 6e affirmation (1929 : 32)

La 9e affirmation résume cette contradiction : évoquant l'image visuelle, l'énoncé indique la non-correspondance entre signe et chose alors que l'illustration montre une identité parfaite entre ces deux éléments. À nouveau, cette impossibilité logique désigne une vérité : le signe (linguistique ou pictural) rend présente la chose car il y renvoie ; en même temps, il fait état de son absence car il n'en est qu'une représentation illusoire.

R. Magritte, «Les mots et les images», 9e affirmation (1929 : 32)

Ces impossibilités logiques, qui trouvent leur origine dans le subconscient, singularisent les objets désignés. Les choses deviennent des objets doués des propriétés d'attraction propres au fétiche et sont révélées dans leur existence mystérieuse.

### *Les idéogrammes objectifs de Caillois : une magie d'origine naturelle*

La conception des objets proposée par Caillois prolonge, quant à elle, les réflexions de Dalí sur l'objet actif, de nature magique, tout en faisant appel à une approche strictement scientifique. Le but visé n'est pas de générer une crise de conscience,

mais de décrire rigoureusement les mécanismes de la réalité psychique telle qu'elle se manifeste dans la « pensée lyrique » à l'origine des textes poétiques, des mythes, etc. Même si Caillois considère *Le Mythe tragique de l'*Angélus *de Millet* comme une illustration de ses théories, il est en réalité fortement influencé par Dalí. Il en reprend la démarche ainsi que l'obsession de la mante religieuse qui hante également son esprit, ce qui atteste l'efficacité magique de cet objet dalinien. Dans *La Nécessité de l'esprit*, rédigé entre 1933-1934, il s'intéresse, en effet, aux mécanismes d'associations d'idées propres à l'imagination affective qui, comme pour Dalí, se fondent sur l'association automatique d'éléments variés en fonction de l'ordre de relation de l'idée obsédante que Caillois appelle « idéogramme lyrique » ([1933-1934] 1981 : 29-32). En d'autres termes, l'idéogramme lyrique est une image, une idée ou un objet doués d'une forte charge émotive capable d'intégrer à l'infini tout élément perçu ou imaginé et s'imposant à l'individu de manière obsédante. Il constitue le noyau dynamique de la pensée lyrique qui selon Caillois est « automatique » (45-49) et « surdéterminée » (36, 72), une même représentation se réitérant dans l'esprit de manière automatique et latente.

La psyché n'est pas la seule à être gouvernée par le déterminisme et la nécessité de l'idéogramme ; le monde physique l'est aussi, d'après Caillois. Établissant un lien de continuité et de sympathie entre les représentations de l'imagination affective et le monde extérieur, il met en cause la différence de nature entre concept irrationnel et objet : le premier, par sa capacité à agréger des données empiriques, peut être perçu par l'individu comme une extériorité, comme un objet ; le deuxième, en raison du résidu irrationnel qui y est inscrit, peut devenir un concept qui par sa charge affective exerce un attrait irrationnel sur l'imagination d'un grand nombre d'individus (24-25, voir aussi Chaperon, 1992 : 42-48).

Tel est le cas de l'« idéogramme objectif » (85-86), que Caillois considère à la fois comme un *objet* et comme un *concept*

*irrationnel*. La mante, par son nom, sa forme et ses mœurs, en est un exemple. Elle est une idée obsédante qui détermine la pensée lyrique par son très fort pouvoir d'annexion de données perçues ou imaginées. En même temps, elle est un insecte se caractérisant par des instincts sexuels voraces. En analysant cet idéogramme objectif dans « La mante religieuse », Caillois établit un parallélisme entre le comportement de l'insecte et la pensée lyrique des humains où ce comportement se manifeste de façon résiduelle. Il montre, en particulier, que la constellation affective générée par la mante est *en acte* dans les mœurs et la forme de l'insecte (acte effectif de dévoration pendant l'accouplement des mantes), et est *en puissance* dans la pensée lyrique humaine (acte différé dans les mythes représentant, par exemple, la peur de l'homme d'être dévoré par la femme). Caillois va encore plus loin quand il attribue l'origine de cette mythologie aux données biologiques propres à la mante ([1934] 1981 : 23-26). Non seulement il y a continuité entre la nature et la psyché humaine, mais la première détermine la seconde.

Caillois renverse ainsi le mécanisme de l'objet magique tel que proposé par Dalí. Pour les deux surréalistes, la femme-mante est un objet magique (idéogramme objectif pour l'un ; idée obsédante pour l'autre), qui a une nature à la fois psychique et physique et qui a un pouvoir d'action et de contagion universel révélant des instincts primitifs. Cependant, pour Dalí, c'est l'idée obsédante qui intervient de manière brutale et sans continuité dans le monde physique en le déterminant et en se concrétisant dans l'esprit de tout être humain. Les êtres-objets matérialisent une idée subconsciente de leur auteur et la propagent universellement (Ruffa 2009 : 475-479 ; voir aussi Chaperon, 1992 : 47 sur les objets à fonctionnement symbolique de Dalí et Giacometti qui créent et comblent un manque, en « se plaç[ant] artificiellement à l'origine d'un réseau d'association d'idées et d'affects »), alors que pour Caillois l'idéogramme objectif est un objet de la nature qui active, d'après un lien de continuité entre monde physique et monde psychique, des réseaux asso-

ciatifs déjà latents dans l'imagination affective. Il s'agit d'un *objet magique d'origine naturelle*, un objet naturellement mi-physiologique mi-psychique qui fonctionne automatiquement dans le monde physique et psychique. Lorsqu'il happe la pensée humaine, il a un pouvoir d'action extrêmement puissant.

Finalement, par son caractère naturel, l'idéogramme objectif est l'objet magique surréaliste le plus actif. Cependant, Caillois, adoptant une attitude qui relève de la « lucidité lyrique » (146, 154), ne vise pas à le propager comme Dalí, mais à en étudier le fonctionnement, à contrer son pouvoir et à échapper à son déterminisme.

⋆

L'examen de quatre perspectives singulières ainsi que de l'approche communément partagée donne finalement un aperçu de ce terrain d'invention et de prospection extrêmement riche qu'a été l'objet pour les surréalistes. Au sein de ce terrain, les conceptions individuelles se croisent, interagissent, se renouvellent de manière féconde. Elles s'y défient aussi dans la mesure où les modalités d'action essentiellement fétichistes ou magiques accordées à l'objet impliquent des visions différentes de la matérialité. L'objet, par les réflexions et les productions qu'il a générées, peut, en tout cas, être considéré comme une véritable « machine à penser et à créer » qui a dynamisé le groupe surréaliste durant les années 1930. Placé au cœur des préoccupations, il est devenu un objet mental pour penser le surréalisme lui-même.

### Bibliographie

Breton André, Dalí Salvador *et al.*, « Recherche expérimentale. Sur la connaissance irrationnelle de l'objet "boule de cristal des voyantes" », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 1933.

Breton André, *L'Amour fou* [1937], Paris, Gallimard, 1997.

– « Crise de l'objet » [1936], *Le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano, 1945.

– «Exposition surréaliste d'objets» [1936], préface, *Le Surréalisme et la peinture*, New York, Brentano, 1945.
– «Introduction au discours sur le peu de réalité» [1925], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, t. II.
– *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1996.
– «Qu'est-ce que le surréalisme?» [1934], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, t. II.
– «Vases communicants» [1932], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, t. II.
Caillois Roger, «La mante religieuse», *Minotaure*, n° 5, 1934. Réédition: *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1981.
– *La Nécessité de l'esprit* [rédigé entre 1933-1934], Paris, Gallimard, 1981.
Crevel René, «Surréalisme», *Vu*, n° 275, 1933. Repris dans *L'Esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*, Pauvert, 1986.
Dalí Salvador, «Apparitions aérodynamiques des "Êtres-Objets"» [1934], *Oui*, Paris, Denoël, 2004.
– «La chèvre sanitaire», *La Femme visible*, Paris, Éditions surréalistes, 1930. Réédition Dalí Salvador, *La Femme visible*, éd. V. Santmaria De Mingo, Barcelone, Edicions i Propostes Culturals Andana, 2011.
– *«La métamorphose de Narcisse»* [1937], *Oui*, Paris, Denoël, 2004.
– *Le Mythe tragique de l'*Angélus *de Millet* [rédigé entre 1932-1933], Paris, Pauvert, 1963.
– «Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques» [1933], *Oui*, Paris, Denoël, 2004.
– «Visión paranoica» [1938], *Obra completa de Salvador Dalí. Ensayos 1*, éd. J. J. Lahuerta, Barcelone, Destino, 2005, t. IV.
Éluard Paul, «Physique de la poésie», *Minotaure,* n° 6, 1934.
Magritte René, «La Ligne de vie», conférence prononcée en 1938, *René Magritte 1898-1967: Catalogue du Centenaire*, dir. G. Ollinger-Zinque, F. Leen, Gand, Ludion/Flammarion, 1998.
– *«Les mots et les images»*, *La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929.
– *Lettres à André Bosmans 1958-1967*, Paris, Seghers, 1990.

## L'objet magique

L'objet magique est un objet de médiation qui permet à un individu de transformer à sa guise le monde extérieur. Son fonctionnement présuppose une *pensée* de nature *magique*, éloignée de la logique rationnelle, ainsi que des *actes magiques*.

Conférant une valeur démesurée aux idées, la pensée magique établit une continuité et une correspondance entre les lois psychiques et les lois physiques. L'ordre du monde est en quelque sorte celui des idées. Le sujet peut ainsi modifier la réalité en fonction de son désir grâce à un objet qui, investi par ce désir, en devient le signe. L'objet magique est un intermédiaire entre le monde intérieur et le monde extérieur, et a une double caractéristique. D'une part, incorporant une composante subjective, il est transformé et change de nature : il constitue une extériorisation de la pensée. D'autre part, s'il est convenablement manipulé, il est à son tour actif et permet de transformer le monde extérieur.

Pour qu'il puisse agir, l'objet demande à être activé par des actes magiques. Son détenteur accomplit symboliquement, d'après les lois de similarité ou de contiguïté, son désir au moyen de l'objet magique. Dans le cas de l'envoûtement, afin de nuire à un individu, on transperce un objet (une poupée, par exemple) qui le représente. Ou encore, dans le monde gréco-romain, afin de rattacher une personne à un destin maléfique, on grave sur des tablettes en étain le nom de la personne en le rattachant à des éléments maléfiques.

Au début du XX^e^ siècle, de nombreuses publications dans des domaines variés sont consacrées à la pensée et aux objets magiques. Prinzhorn souligne la nature magique des représentations du monde des malades mentaux. Piaget relève chez l'enfant le stade de l'« animisme », une tendance à prêter une activité intentionnelle à tout élément du monde qui est ainsi mis à son service. Dans le domaine de l'anthropologie, Lévy-Bruhl est le premier à montrer le caractère magique de la pensée des peuples dits « primitifs ». Des ethnologues comme Luquet placent à l'origine des images rupestres des pratiques magiques. Freud, en comparant la vie psychique des « primitifs » et des névrosés obsessionnels, reprend du reste cette thèse et la développe (Ruffa, 2009 : 82-89).

Participant de l'intérêt propre à une époque pour une pensée non rationnelle, les surréalistes conçoivent des objets magiques qui ont des propriétés spécifiques. C'est un *désir subconscient* et non conscient qui est incorporé dans le corps matériel. Pour cette raison, l'objet magique surréaliste agit non pas sur un corps physique mais *sur* la pensée consciente de l'homme, qui est transformée par la révélation et la concrétisation du désir subconscient. Cet objet acquiert ainsi une portée cognitive et, à la différence des objets qui dans les contes fantastiques s'animent et perturbent le personnage jusqu'à le réduire à un simple objet sans intentionnalité

ni identité (Caraion, 2020a : 281-295), il permet à l'homme de se connaître dans sa totalité.

*Astrid* RUFFA
*Université de Lausanne*

**POUR ALLER PLUS LOIN…**

BONNAFÉ Pierre, « Objet magique, sorcellerie et fétichisme ? », *Nouvelle revue de psychanalyse, n°* 2, 1970.

RUFFA Astrid, *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité « paranoïaque-critique » dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, Paris, Les Presses du réel, 2009.

## La trouvaille

Tout en n'étant pas une invention surréaliste (Caraion, 2020a : 409-414), la trouvaille est au cœur des réflexions de Breton sur la matérialité de la pensée subconsciente. Elle relève d'une *expérience vitale* – entendue dans le double sens de moment de vie émotivement significatif ainsi que d'expérimentation scientifique (sur la notion d'expérience, voir Sheringham, 2013 : 76-78) – d'abord figurée dans *Nadja* ([1928] 1998 : 55-56) sous la forme de notations de rencontres d'objets acquérant des significations non conventionnelles et mystérieuses. Dans *L'Amour fou* ([1937] 1997), elle est définie en détail (ch. I) et analysée en lien à une expérience vécue (ch. III), acquérant une double valeur. La trouvaille est, en effet, rattachée au monde de la voyance et de la magie, comme l'attestent les objets (24) qui sont interrogés afin de se connaître et de faire apparaître ce qui est souhaité au niveau subconscient. Dégageant un « sentiment poignant de la chose révélée » (18), elle devient alors un « appât » permettant non seulement l'apparition mais aussi la « recréat[ion] » (22) des désirs subconscients. Parallèlement à sa dimension magique, elle est tout d'abord conçue comme un « merveilleux précipité du désir » (21) rendu possible par une perception « involontaire » (22). Elle a le statut de trace mystérieuse et attrayante d'une expérience intérieure requérant une posture passive.

Comme l'activité de la trouvaille nécessite un état de distraction, dans *Nadja* et *L'Amour fou*, elle a lieu dans un marché aux puces. Les objets hétéroclites, démodés, insolites qui y sont accumulés sans ordre, sont en effet dans un état d'attente, tout comme les flâneurs. Sauvés d'abord par les marchands qui les trient parmi les vieux objets et ensuite par les flâneurs qui les achètent, ils deviennent uniques (Caraion, 2020a : 414). Déracinés, sans finalité, hors du temps et de l'espace, ils peuvent acquérir d'autres significations et évoluer dans un autre espace-temps. Alors que dans des contes fantastiques comme « Le pied de momie » de Gautier et « La chevelure » de Maupassant, la trouvaille permet, une fois achetée, de faire resurgir une femme du passé, dans *L'Amour fou,* elle conduit au temps des contes merveilleux qui est selon Breton ce hors-temps propre à la psyché et à l'exploration de soi. Elle n'est pas valorisée en tant que trace d'un temps historique révolu mais en tant que trace du subconscient de son détenteur nécessitant une attention distraite pour se manifester.

L'intérêt de la trouvaille réside finalement pour Breton dans le mouvement de rapprochement entre le sujet et l'objet et non dans l'union de ces deux entités. C'est en effet ce mouvement, exigeant toujours un état de distraction, qui permet l'attraction mystérieuse entre l'être humain et l'objet dans une première phase, ainsi que la révélation et la recréation du désir subconscient dans une deuxième phase. La

trouvaille incarne une voie privilégiée pour tendre vers ce « point de l'esprit », évoqué dans le *Second manifeste* du *surréalisme*, où les contraires se joignent ([1930] 1996 : 72), ou encore vers ce « point sublime dans la montagne » (171), mentionné dans *L'Amour fou*, dont le caractère sublime est justement déterminé par le fait qu'il s'agit d'un lieu à atteindre et qui ne sera jamais atteint.

*Astrid* Ruffa
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin…

Breton André, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard, 1998.
– *Manifestes du surrréalisme*, Paris, Gallimard, 1996.
– *L'Amour fou* [1937], Paris, Gallimard, 1997.
Caraion Marta, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Détours », 2020.
Ruffa Astrid, *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité « paranoïaque-critique » dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, Paris, Les Presses du réel, 2009.
Sheringham Michael, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernistes* [2006], Paris, PUF, « Lignes d'art », 2013.

# Écritures contemporaines de l'inventaire

*Anne Reverseau*
*FNRS / UCLouvain*

Contrairement au catalogue, qui est un instrument de vente, l'inventaire est un instrument de conservation. Il dénombre des biens matériels dans un contexte de clôture d'activité, voire de décès, nous apprend le *Trésor de la Langue française*. Le terme, attesté dès le XIVe siècle, désigne alors le « dénombrement des biens appartenant à une personne, se trouvant dans une maison ». L'inventaire a donc toujours quelque chose d'un état des lieux, d'un inventaire avant liquidation. Si les écrivains qui jouent avec la forme de l'inventaire le font souvent dans un esprit ludique, l'idée d'une perquisition n'est jamais très loin. Dans l'inventaire, les objets présents deviennent passés et la forme même de ce type particulier de liste [→ *Liste*] suggère une perte à venir.

L'écriture de l'inventaire peut adopter plusieurs modèles stylistiques, le style neutre du cartel, celui de la description d'objet en contexte d'exposition ou de vente, le style outré de l'éloge publicitaire, le style évaluatif de la critique d'art, souvent imagé, ou une écriture plus personnelle, naïve ou humoristique. La description d'objets circule ainsi, en littérature, du roman à la poésie, de l'écriture autobiographique aux expérimentations conceptuelles ou post-modernes : elle est alors profondément transgénérique.

Ce chapitre se propose d'étudier les formes et les enjeux de l'inventaire dans une littérature contemporaine que l'on peut considérer comme héritière de Georges Perec. Il y a quelque chose d'enfantin dans le fait de lister les objets qui nous entourent : comme dans les imagiers qui ont modelé le rapport au monde et au langage de générations d'enfants, il s'agit de mettre un mot sur chaque objet et de se l'approprier. L'inventaire appartient aux « traversées du quotidien » mises en avant par Michael Sheringham (2013). Mais qu'on ne s'y trompe pas, la description d'objets engage une réflexion sur ce que peut et ne peut pas le langage. Elle est prisée par les nouvelles écritures descriptives et documentaires, proches des méthodes ou des imaginaires supposés de l'anthropologie, qui partent volontiers d'un « terrain », comme Philippe Vasset ou Thomas Clerc, étudiés par Marie-Jeanne Zenetti. L'inventaire rejoint en effet deux préoccupations majeures de la littérature contemporaine selon elle : « rendre compte de ce qui est » et « jouer au document et avec le document » (2014 : 8).

Cette étude s'ouvrira par une réflexion sur l'héritage de Georges Perec, avant d'examiner quelques exemples contemporains, notamment l'écriture de Thomas Clerc, qui, après avoir fait l'inventaire commenté de l'intégralité des rues du X^e^ arrondissement dans *Paris, musée du XXI^e^ siècle* (2007), s'est attaqué à son appartement dans *Intérieur* (2013), riche en descriptions d'objets. Elle montre ensuite la façon dont l'inventaire d'objets peut être un embrayeur de fictions, avec, par exemple, le livre de Marie Desplechin, *Le Sac à main* (2006). Il s'agira enfin de se pencher sur l'essor des formes littéraires illustrées de l'inventaire, comme, par exemple *Apparitions, inventaire de l'atelier* (2012) où la poétesse québécoise Louise Warren fait l'inventaire de son lieu de vie, un atelier d'écrivain, dans un texte accompagné de photographies d'objets [→ *Photographie d'objets*].

## Inventaires, héritages perecquiens

Dans *Du descriptif*, Philippe Hamon suggère d'analyser les liens entre la « pratique juridique de l'inventaire » et les écritures littéraires de la description (1993 : 49-51). L'inventaire fait en effet partie des procédés énumératifs utilisés dans la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance, notamment en poésie. Il est souvent lié aux traditions orales : inventaires d'outils et d'ustensiles, de nourritures, voire de noms propres. Il est pensé comme un aide-mémoire, le « conservatoire de savoirs et de pratiques », ce qui lui confère son « caractère encyclopédique » : « tout inventaire traduit la tentation de l'exhaustif, la tendance à décliner les séries dans leur totalité » (Jeay, 1997 : 260). Parfois satirique, il est surtout utilisé par « pur plaisir des mots » : l'énumération « vide les vocables de leur charge signifiante », en fait de « simples indices de poéticité », mais aussi « problématise le rapport particulier du littéraire au référent » (260). C'est en effet la fonction utilitaire de la liste qui distingue, selon Robert E. Belknap, la liste non littéraire de la liste littéraire (2004 : 3). Parmi toutes les formes de liste, l'inventaire se distingue par un « concept de regroupement » : « *in the inventory, words representing names or things are collected by a conceptual principle* » (3).

L'inventaire semble donc avoir de profondes affinités avec la poésie : sa forme paratactique, en liste ou en tirets, rencontre la tradition poétique de l'anaphore. Au XX^e^ siècle, elle a pu servir une poétique du relevé, comme chez Jacques Roubaud ou une poétique du jeu de mots, comme chez Jacques Prévert – rappelons que l'expression « inventaire à la Prévert » vient de l'aspect hétéroclite de la liste dans le poème « Inventaire » paru dans *Paroles* en 1946. Le succès de cette esthétique ne se dément pas aujourd'hui puisqu'on retrouve l'inventaire dans nombre de textes cherchant à sublimer les petits riens de la vie quotidienne. L'inventaire nourrit aussi en poésie un goût pour la taxinomie et la définition, par exemple dans les poèmes du *Parti*

*pris des choses* (1942) que Ponge appelle ses « descriptions-définitions-objets-d'art littéraire » dans *My Creative Method* (1999, I : 521) [→ « Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? » esquisse de typologie des objets dans la poésie du XIX^e^ siècle].

La forme de l'inventaire est également présente dans l'histoire du roman et agit alors comme un puissant effet de réel, chez Laurence Sterne ou chez Honoré de Balzac, par exemple. Toutefois, dans la littérature contemporaine, on trouve surtout des inventaires d'obédience perecquienne, tributaires d'une esthétique quasi anthropologique basée sur l'observation.

Tout comme les « Je me souviens », les inventaires de Perec rassemblés dans *Penser/classer* ont inspiré de nombreux textes contemporains. On pense en particulier à ses « tentatives d'inventaires » et à ses « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail ». Les successeurs se sont d'ailleurs approprié autant la pratique de l'inventaire que la réflexion philosophique sur celle-ci, toujours présente, comme le montre la fin de ce texte où la liste d'objets cités (« Une lampe, un coffret à cigarettes, un soliflore », etc.) se clôt par un commentaire méta-textuel : « (rien ne semble plus simple que de dresser une liste, en fait c'est beaucoup plus compliqué que ça n'en a l'air) » (1985 : 17-18) [→ *Liste*].

Si Georges Perec peut être considéré comme un spécialiste de l'inventaire, cette forme a chez lui le goût de l'inaccompli : ce ne sont toujours que des « tentatives », comme en témoignent leurs titres : « Tentative d'inventaire des éléments solides et liquides que j'ai ingurgités au cours de l'année 1974 », « Tentative d'inventaire provisoire de quelques-uns des mots évoqués par la vision des tableaux de Jacques Poli », « Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans », etc. Dans la préface à *Poésie interrompue*, Bernard Magné remarque que « Tous ces titres supposent une double postulation contradictoire : d'une part l'exhaustif (description, inventaire, épuisement, saturation), d'autre part l'asymptotique (tentative). L'épuisement du réel échappe donc à l'écriture,

qui peut seulement s'en approcher» (1997 : 64). Cette passion pour l'inventaire est encore renforcée lorsque celui-ci se fait en temps réel, comme c'est le cas de l'inventaire du «Carrefour Mabillon» que Perec enregistre en 1979 pour *L'Atelier de création radiophonique* et qu'il reprendra sous forme de texte en 1980 dans *Tentative de description de quelques lieux parisiens*. La «relation de l'écriture à l'exhaustif», mais aussi la référentialité, sont les enjeux principaux de ces essais répétés d'inventaire qui posent, selon Bernard Magné, la question suivante : «le langage est-il capable d'épuiser un fragment du monde réel ?» (63). Dans ce fameux texte se lit la fascination presque enfantine de Perec pour la matérialité, notamment pour les véhicules, un des grands classiques des livres d'images pour enfants.

Cette présence indéniable des objets les plus matériels était déjà au cœur de son premier projet littéraire qui peut être considéré comme une forme d'inventaire narrativisé. L'une des descriptions d'objets les plus célèbres en littérature est sans doute l'ouverture des *Choses* de Perec, qui dresse l'inventaire d'un espace intérieur certes rêvé, mais composé d'objets qui peuplent véritablement l'espace des années 60 [→ Consommations et désirs : sciences sociales et littérature]. Le désir porte alors sur ces «choses» bien réelles, dont la possession fantasmée doit conduire à la satisfaction, en tant que projection de soi dans le monde. La fin du roman tranche toutefois avec cet optimisme matériel, le couple se retrouvant dans un wagon de train entouré d'objets qui semblent «le prélude d'un festin somptueux», lequel s'avérera «franchement insipide» ([1965] 2002 : 138). Cette désillusion met en évidence la nature déceptive de la pulsion de possession et l'inutilité – voire l'impossibilité – de cette tentation de l'inventaire, qui se révèle en définitive sans effet consolateur sur l'angoisse profonde d'exister. Il en résulte un sentiment persistant de mélancolie, peut-être inhérent au rapport à l'objet, auquel l'inventaire doit permettre de se soustraire, sans grand succès on le voit [→ Tropisme mémoriel : du XIXe au XXIe siècle].

## Tendances des écritures contemporaines de l'inventaire

### *Le renouveau des formes descriptives : Thomas Clerc et François Bon*

Un des représentants contemporains de la poétique de l'inventaire est aujourd'hui Thomas Clerc, qui a fait la liste commentée de l'intégralité des rues du X^e^ arrondissement dans *Paris, musée du XXI^e^ siècle* en 2007, puis de son appartement dans *Intérieur* en 2013, avant de revenir en 2024 aux rues de Paris, avec le XVIII^e^ arrondissement.

> Le **PASSAGE HÉBRARD** (215 x 12 m), avec ses balcons surchargés de cité modique expose ses trophées (linge, vélos, cartons, etc.). L'accumulation est le trésor paradoxal du pauvre ; les riches sont minimalistes. (134)

Cet extrait de *Paris, musée du XXI^e^ siècle* montre que la description procède formellement par blocs de textes compacts avec les noms de lieux en gras et capitales. Il n'y a pas de vers, pas de retour à la ligne. Il s'agit en somme d'une liste qui n'obéit pas à la forme de la liste telle que l'a établie et étudiée Jack Goody dans *La Raison graphique* (1986). Chez Thomas Clerc, l'inventaire ne va pas dans le sens d'une spatialisation et du vers libre, comme chez d'autres adeptes des procédés d'énumération [→ Le poids des objets dans la poésie moderniste des années 1910, 1920 et 1930], mais bien plutôt du côté de la prose et de l'écriture documentaire ayant pour horizon une écriture blanche. Malgré son goût pour le concret, Thomas Clerc s'éloigne de même d'une poésie conceptuelle matérialiste à la Gertrude Stein. On est ici plus proche de Perec et de Barthes.

Ces trois livres de Thomas Clerc sont parfois présentés comme des enquêtes et l'auteur joue volontiers avec le modèle policier, comme le montre l'incipit d'*Intérieur* qui instaure une forme de suspens :

> Sonnette
> On sonne. J'y vais. Judas. Personne. Je prends les clés. J'ouvre la porte. Le palier du 2e étage. Vide. Coup d'œil. La cage d'escalier. « Il y a quelqu'un ? ». Je n'ai pas rêvé. Je monte quelques marches. Je redescends. Je suis devant la porte ouverte (13)

La façon dont Thomas Clerc pose son « terrain », un arrondissement parisien (le Xe et le XVIIIe) ou un appartement de 50 m² (« terrain » d'exploration au sens ethnographique comme au sens de « terrain de jeu ») fait penser aux protocoles adoptés dans l'art contemporain. Son amitié avec Édouard Levé et la proximité formelle de leurs deux œuvres, notamment le catalogue d'œuvres d'art à réaliser que propose Levé dans *Œuvres* (2002) sont ici significatives.

Comme Perec, Thomas Clerc compte et nomme : il relève les signes écrits dans la ville, il liste ce qu'il y a sur son bureau, dans ses placards, mais l'inventaire ne semble jamais suffire, contrairement aux listes établies par Perec ou par Charles Dantzig dans son *Encyclopédie capricieuse du tout et du rien* (2008). La démarche de Clerc est en effet différente : il ne s'agit pas de développer une écriture fragmentaire, de prendre « note » ou de faire des relevés du monde dans une forme de cartographie poétique, mais bien plutôt de viser le commentaire. L'inventaire des rues, dans *Paris, musée du XXIe siècle*, est en effet l'occasion de commentaires parfois savants et souvent « meta » :

> La **RUE BOUCHARDON** (220 x 16 m) aiguise mon goût inexplicable pour les homonymes. (62)
> La **RUE DES DEUX-GARES** (112 x 12 m) relie les voies du Nord à celles de l'Est. C'est une rue autoréférentielle, qui désigne ce qu'elle est par un littéralisme parfait (son format accentue la chose). (94)

Cette tentative d'exhaustivité – aboutie en ce qui concerne les formes closes d'un appartement et d'un arrondissement – n'est pas pour autant un inventaire avant destruction ou quelque chose de testamentaire. Il s'agit plutôt pour Thomas Clerc de coller au plus près de la matérialité, de la vie par le langage, sans s'en tenir au langage descriptif. Le réel semble dans *Paris, musée*

*du XXIe siècle* et *Intérieur* un point de départ pour une écriture-commentaire, qui est une augmentation de la réalité.

Même dans ses formes radicales ou spectaculaires, l'inventaire n'est donc pas toujours une fin en soi, il peut être un point de départ, un procédé soumis à l'amplification. Cette amplification est souvent liée à l'écriture autobiographique. C'est le cas d'*Autobiographie des objets* de François Bon [→ ETHNOCRITIQUE DES OBJETS LITTÉRAIRES], un récit fait de courts chapitres qui se présente comme un exercice de mémoire. Comme Thomas Clerc, François Bon fait pour ce livre une expérience réelle à la rencontre des objets : il décrit par exemple sa visite dans la seule maison de sa vie qui lui soit encore possible de pénétrer (2012 : 167). La structure de l'ouvrage est celle d'un inventaire détaillé et commenté car chaque chapitre s'ouvre sur un nom d'objet, comme « Telefunken ». La syntaxe rappelle par bien des traits celle de l'inventaire : les articles ont souvent disparu, par exemple, ce qui est marquant, même si c'est là un trait de l'écriture de Bon dans son ensemble. *Autobiographie des objets* va plus loin dans cette écriture de l'inventaire en donnant parfois les formats et cotes des objets, comme l'épaisseur d'une « rondelle d'acier forgé » (24).

Comment finir un tel inventaire ? « Est-ce qu'il y a une fin possible à ce genre de travail – et faire en sorte que l'inventaire soit complet ? » (231), demande François Bon avant de répondre par la négative. Il faut donc inventer une fin qui, pour *Autobiographie des objets*, sera celle d'un retour au livre, sous la forme d'une réflexion métapoétique sur la fabrication du texte qui s'accompagne d'une liste informatisée, et d'une description de certains livres qu'il possède.

Chez Thomas Clerc, l'inventaire se clôt avec une forme d'exhaustivité, le sentiment d'avoir fait le tour, à l'exception de ce que l'on garde pour un autre livre, la bibliothèque, notamment. La question de la fin et aussi des limites de l'inventaire est cruciale chez ces deux auteurs comme chez tous les écrivains travaillant avec la forme de la liste.

*La fictionnalisation comme une amplification de l'inventaire : Cécile Portier, Marie Deslplechin, etc.*

Une des façons d'assigner des limites à l'inventaire et de lui donner une forme littéraire est de le couler dans le moule d'une fiction, en faisant assumer la charge de l'inventaire à un personnage, en lui donnant un enjeu narratif clair, ou les deux à la fois. L'inventaire peut facilement être intégré à un récit. *Le Sac à main* de Marie Desplechin, avec ses chapitres courts intitulés « Un bâton de rouge à lèvres », « Un trousseau de clés », « Une liste de courses pliée en quatre » ou « Un paquet de Kleenex », ressemble à une forme d'autobiographie par les objets comme celle de François Bon. Certaines phrases vont dans le sens d'une écriture de soi qui se sert des objets comme supports à la réflexion : « Que je perde un objet ou qu'il me soit volé, je n'en ressens pas de désolation. Je crains l'évanouissement des êtres. Les choses m'abandonnent sans grand dommage » (2006 : 15).

Mais, bien vite, le lecteur comprend qu'il a à faire à une fiction : les objets décrits sont ceux que contiennent le sac à main de « Dorothée », dont on découvre de manière très délicate l'histoire amoureuse. Cet inventaire a lieu deux fois, à deux voix, suivant d'abord un point de vue féminin puis masculin. On apprend à la fin du livre que c'est parce que son mari, Lars, la soupçonne et souhaite « la saisir, en mener l'inventaire » et en « disposer à [s]a guise » (104) qu'elle entreprend de lui raconter son histoire par les objets que contient son sac à main (l'inventaire qu'on a lu au début). L'écriture de l'inventaire est donc ici bien plus qu'une forme. Comme l'écrit le personnage de Lars : « L'excitation et le plaisir que j'avais à glisser la main dans le sac de ma femme tenaient moins de l'enquête de moralité que de l'émoi érotique. […] J'avançais doucement dans l'inventaire, pénétré d'amour et curieux, rempli de l'espoir de la voir se découvrir enfin tout entière, déshabillée d'elle-même. » (89)

Dans la fiction, l'inventaire d'objets a en effet des affinités avec l'enquête, qu'elle soit policière ou amoureuse. L'objet apparaît souvent comme un mystère à résoudre, un indice [→ MATIÈRES INDICIAIRES : MÉMOIRE ET VÉRITÉ]. Dans *De toutes pièces* de Cécile Portier, un curateur est chargé d'acheter des objets de façon à constituer le plus beau cabinet de curiosités du monde et son carnet, « lieu de consignation nécessaire des pièces reçues » forme le roman (2018 : 29).

Ce personnage se trouve donc à amasser objets précieux et hétéroclites soigneusement décrits, comme dans un catalogue, en de courts chapitres. Ni le personnage ni le lecteur ne connaissent la raison de cette collection, ni ce que le mystérieux commanditaire compte en faire. Par ce suspens, l'inventaire est soumis à un enjeu narratif qui se trouve être déçu au fil du texte car le mécène ne se révèle jamais et le personnage se trouve seul face à l'absurdité de la situation, une collection merveilleuse d'objets qui ne sortiront jamais d'un hangar situé près de la frontière luxembourgeoise. Au moment de « cliquer sur le bouton "Inventaire terminé" », il « tombe sur un écran blanc » et « plus rien ne répond » (144).

Ce roman de Cécile Portier peut évoquer d'autres mises en scène d'enquêtes où des personnages sont chargés de missions de collecte un peu mystérieuses, comme *La Conjuration* de Philippe Vasset. Un personnage là aussi fictionnel est chargé de repérer dans Paris de potentiels lieux pour un culte rituel qu'un commanditaire compte développer dans le futur. L'inventaire prend cette fois la forme de fiches descriptives que ce personnage rédige et pour lesquelles il est payé. Par exemple cette « Étude n° 6 » :

> Dans les délais impartis, nous avons identifié deux prieurés potentiels. Le premier est situé dans une des piles du pont National, sur le quai de Bercy. […] À l'intérieur, une échelle encastrée dans le béton permet de descendre d'une vingtaine de mètres. On se retrouve alors dans une haute salle, presque une nef, totalement obscure et isolée de tout rayonnement. Deux inconvénients, mais ils sont de

> taille : 1/ l'endroit est très humide ; 2/ il sert de décharge sauvage. ([2013] 2014 : 135-136)

Dans ces deux romans, s'il y a bien un but fictionnel à l'inventaire, celui-ci reste nimbé de mystère puisqu'il est peu explicite, que les deux commanditaires restent en retrait de la narration et que le récit ne permet pas de résoudre. Chez Philippe Vasset comme chez Cécile Portier, la fictionnalisation semble parfois être un prétexte à l'enquête, à la collecte et, finalement, au seul plaisir de l'inventaire.

Un autre roman contemporain peut aussi être qualifié de mise en récit d'un inventaire : *Rétine* de Théo Casciani est l'histoire d'un personnage employé par une célèbre artiste pour collecter une « matière visuelle » issue des « forums à images » japonais en ligne, « point de départ de l'imagerie dématérialisée et de l'immense répertoire visuel » dans lequel le personnage se perd « chaque soir » (2019 : 76-77). Si le but de l'inventaire est plus clair chez Théo Casciani que chez Cécile Portier et Philippe Vasset, *Rétine* n'est pas dépourvu de mystère : la « star » – qui n'est autre que Dominique Gonzalez-Foerster – n'apparaît guère que nimbée d'une aura inquiétante et le déroulement des événements n'est pas toujours aisé à comprendre tant ils sont modelés par la perception visuelle du personnage principal. Dans *Rétine* comme dans *De toutes pièces*, la logique de l'inventaire rencontre une logique de l'accumulation, d'images numériques dans un cas, d'objets matériels dans l'autre. Dans ces trois romans, les personnages sont en quête d'objets, de lieux et d'images qui puissent être exploités, entre lesquels se tisse une cohérence, auxquels assigner un but. Ils obéissent tous trois à une mission d'inventaire. Dans ces fictions d'enquête, une forme récurrente dans la littérature contemporaine, l'inventaire apparaît sous une forme non pure, non perecquienne, comme diluée dans la fiction. Il semble néanmoins au cœur du renouveau des écritures descriptives dans la littérature contemporaine.

Ces exemples incitent à penser que l'inventaire n'est pas forcément une forme fermée, autonome. L'inventaire ne

demande-t-il pas finalement toujours à être amplifié, par des commentaires ou des descriptions, ou enserré dans le cadre d'une narration ?

## L'inventaire, une forme transgénérique ?

Une autre amplification contemporaine possible de la forme de l'inventaire est son ouverture plurimédiatique. Sans entrer dans le détail du succès de la forme de la liste dans l'histoire de l'art récent, il importe de rappeler, en photographie, par exemple, l'importance des entreprises de collectes de motifs donnant lieu à de véritables inventaires visuels du XX^e^ siècle, si l'on pense aux portraits typologiques d'August Sander dans l'entre-deux-guerres, aux collections d'installations industrielles (par Bernd et Hilla Becher), ou de stations-service (*Twentysix Gasoline Stations*, de l'artiste américain Edward Ruscha, publié en 1963, étant communément considéré comme le premier livre d'artiste). L'inventaire, forme maîtresse de l'art conceptuel des années 1960 et 1970, est loin d'avoir disparu de la scène artistique aujourd'hui. Il semble même renforcé par les possibilités numériques de classement mais aussi d'exploration visuelle du monde.

En 2016, l'historienne de la photographie Annebella Pollen notait par exemple que le choix de John Fontcuberta comme commissaire du « Mois de la Photo » à Montréal allait dans le sens d'une reconnaissance des œuvres « post-photographiques » qui jouaient avec une esthétique de l'excès et du catalogue qui évoque les écritures contemporaines de l'inventaire. À un autre niveau, la recherche en art se réfère volontiers à la forme de l'inventaire, comme en témoigne la revue marseillaise lancée en 1993, *L'Inventaire*, spécialisée en culture visuelle.

L'inventaire contemporain nous semble particulièrement intéressant dans ses interactions entre le milieu de l'art, l'histoire visuelle et la littérature. Il a en cela une affinité forte avec

l'idée de « protocole », au cœur de l'art conceptuel. Les inventaires que font Thomas Clerc ou les personnages de Théo Casciani ou de Philippe Vasset, empruntent clairement à des formes artistiques, alors même qu'ils sont publiés, sans image, dans des collections éditoriales littéraires.

En allant un cran plus loin, il nous semble que l'inventaire contemporain est aussi en plein essor dans des réalisations hybrides, lorsqu'il repose à la fois sur du textuel et du visuel, par exemple dans des ouvrages faisant intervenir des photographies [→ *Clara Beaudoux,* Madeleine Project] ou des dessins aux côtés des textes. Le « roman » de Marie Desplechin, puisque tel est le sous-titre de *Le Sac à main*, est en effet accompagné par des dessins d'Éric Lambé qui apparaissent de manière étonnante dans le texte, par séquences et non isolés un à un, objet par objet, comme on pourrait l'attendre dans un inventaire illustré. Si certains dessins représentent bien des objets (le sac à main [9], un trousseau de clé [17], le carnet d'adresses), la plupart construisent visuellement le cadre d'une histoire d'amour par des décors, des silhouettes, et créent une narrativité proprement visuelle, comme avec une séquence de neuf dessins relatifs à « une pierre lisse et trouée » (24-28). Les dessins d'Éric Lambé poussent clairement l'inventaire du côté de la fiction, au contraire des photographies qui ancrent l'inventaire dans une esthétique et une fonction documentaires, même si les inventaires illustrés jouent souvent sur le contrepoint entre texte et image.

En 2012, la poétesse québécoise Louise Warren fait par exemple l'inventaire de son lieu de vie, un atelier d'écrivain, qu'elle intitule *Apparitions, inventaire de l'atelier.* Chez elle, l'inventaire est peu descriptif car la référentialité est prise en charge par les photos d'objets faites par sa fille, qui figurent dans le livre, détourés, sur fond neutre, pris frontalement, dans une esthétique qui rappelle à la fois le catalogue [→ La littérature de catalogue (du Second Empire à la Seconde Guerre)] et la photo documentaire [*Fig. III*]. Il fournit néanmoins l'occasion

de réfléchir aux liens entre ses objets et son imaginaire. « L'inventaire permet de circonscrire les soubresauts de la pensée », écrit-elle par exemple (9), mais c'est le livre tout entier qui se penche sur le poids des objets pour quelqu'un qui écrit, comme le montre l'incipit :

> Les objets sont les sentinelles de ma pensée. Ils ont contribué à élaborer un monde. Objets de famille, d'enfance. Souvenirs de voyage. Cadeaux reçus. Mon identité passe par eux. Mes livres y trouvent leur vie, leur matière. […] Ils sont là, immobiles, pleins de leur ancienneté, de leur chaleur, de leur intensité, mais on dirait qu'il leur manque d'avoir été non seulement regardés, aimés, mais rencontrés un à un. (9)

Ce constat de Louise Warren assignant au texte une fonction de rencontre des objets ne pourrait-il pas être généralisé, ce qui expliquerait pourquoi l'écrivain est souvent sollicité pour écrire sur les objets, phénomène en partie liée à la vogue des écritures en résidence ? Un des exemples de ces inventaires littéraires illustrés contemporains pourrait être la collection « Récits d'objets » des éditions Invenit, avec le musée des Confluences de Lyon, qui a demandé à plusieurs auteurs de mettre en scène des objets de leur fonds. Ce musée, qui se présente comme un « cabinet de curiosités du XXIe siècle », riche de deux millions d'objets, a en effet « convié des écrivains » à faire de ce matériau « la matière de leurs récits », par exemple une « enquête à rebondissements » de Jean-Bernard Pouy qui s'intitule *S63* et qui met en avant un téléphone à cadran gris des années 1980. Les livres issus de ce qui s'apparente à une commande institutionnelle s'ouvrent tous sur une photographie de l'objet choisi, reproduit en couleurs sur la jaquette, face à une notice développée contenant le numéro d'inventaire. L'objet figure donc au seuil du livre, mais encore à l'extérieur, avant la page de titre [*Fig. IV*].

Comme le livre personnel, presque intimiste, de Louise Warren, ce récit de Jean-Bernard Pouy soulève la question de la référentialité : lorsque l'inventaire est porté à la fois par le texte et par l'image, qui prend en charge la description et la référentialité ?

Outre ces enjeux intermédiatiques, cet ouvrage de 2014, ainsi que les autres titres parus depuis dans cette collection, témoigne aussi d'une hybridation dans le statut de livre, hybridation que l'on rencontre souvent dans les inventaires : s'agit-il ou non d'une commande et, si oui, quels sont les termes exacts du contrat ?

Ce n'est donc pas un hasard si aujourd'hui, dans une démarche d'inventaire, l'on demande à des écrivains d'écrire sur des objets, que ce soit dans un contexte explicitement publicitaire [→ La « littérature industrielle » : histoire et postérité d'une notion] ou plutôt dans une logique de « valorisation des collections » que l'on rencontre de plus en plus fréquemment dans les institutions muséales françaises ou même dans certaines régions (par exemple la collection « La vie rêvée des choses » des éditions Cours toujours qui s'attache à valoriser les objets typiques du Nord de la France comme la gaufre et la wassingue [*Fig. V*]). C'est que l'écrivain sait « dire » les objets, les décrire, retracer ou inventer leur histoire, bref, les faire vivre. Les objets, même lorsqu'ils ne nous appartiennent pas en propre, nous situent dans le temps et l'espace : ils peuvent ainsi servir de support à de véritables récits de vie.

Les écritures littéraires de l'inventaire rencontrent parfois le genre publicitaire : la description d'objets circule, en littérature, du roman à la poésie, de l'écriture autobiographique aux expérimentations conceptuelles ou post-modernes. Elle est ainsi profondément transgénérique. De même, si la poétique de l'inventaire peut prendre une direction mélancolique d'inventaire avant destruction, elle peut aussi être tout entière tournée vers la joie de la description, comme elle peut subvertir la rhétorique enthousiaste du catalogue publicitaire en exhibant ses ficelles.

### Bibliographie

Apollinaire Guillaume, *Œuvres poétiques*, éd. Michel Adéma, Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
Bon François, *Autobiographie des objets*, Paris, Le Seuil, 2012.

Casciani Théo, *Rétine*, Paris, P.O.L, 2019.
Clerc Thomas, *Paris, musée du xxie siècle. Le dixième arrondissement*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2007.
Clerc Thomas, *Intérieur*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2013.
– *Paris. Musée du xxie siècle. Le dix-huitième arrondissement*, Paris, Minuit, 2024.
Desplechin Marie, illustrations d'Éric Lambé, *Le Sac à main*, Paris, Points, 2006.
Levé Édouard, *Œuvres*, Paris, POL, 2002.
Perec Georges, *Penser / Classer*, Paris, Hachette, 1985.
– *« Inventaire » : Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978*, *Poésie interrompue*, Paris, André Dimanche, 1997.
– *Les Choses* [1965], *Romans et récits,* Paris, Le Livre de Poche, 2002.
Ponge Francis, *My creative method*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. I.
Portier Cécile, *De toutes pièces*, Paris, Quidam, 2018.
Pouy Jean-Bernard, *S63*, Lyon, musée des Confluences / Invenit, « Récits d'objets », 2014.
Vasset Philippe, *La Conjuration* [2013], Paris, J'ai lu, 2014.
Warren Louise, *Apparitions, inventaire de l'atelier*, Québec, Nota bene, 2012.

## Liste

La liste est une forme qui peut être fonctionnelle ou valoir pour elle-même, pour ses finalités esthétiques – Umberto Eco l'appelle « liste poétique » (2009 : 370). Cette forme sert avant tout à détacher les items pour mieux les voir, comme dans une liste de courses. Elle relève d'une volonté de regroupement et de systématisation du réel sous sa forme logique la plus simple, la juxtaposition. Tout peut potentiellement être listé : faits, dates, chiffres, personnes, qualités, lieux et, bien sûr, objets. S'il faut distinguer les listes ouvertes (énumérations se terminant par « etc ») des listes fermées (inventaires ou catalogues), la liste a toujours à voir avec l'infini.

Dans le roman, la liste crée un effet de réel, comme les tableaux des décès dans le *Journal de l'année de la peste* de Daniel Defoe ou encore les comptes de l'imprimeur David Séchard dans *Illusions perdues* de Balzac. Elles sont légion chez Rabelais, participant d'une esthétique de l'enflure et de l'accumulation caractéristique du carnavalesque.

Depuis les énumérations homériques comme le catalogue des navires, les listes sont aussi légion en poésie, dans les blasons de la poésie amoureuse, mais surtout dans la poésie du XX^e^ siècle, qui, libérée de la forme fixe, adopte volontiers cette forme répétitive, avec laquelle elle a de nombreuses affinités. La liste est en effet définie, comme la poésie, par le passage à la ligne. Elle suscite l'anaphore dans « Mes propriétés » d'Henri Michaux ou « Ma femme » d'André Breton. Elle s'apparente à une métrique qui favorise la mise en série, les répétitions et les effets de rythme. Elle semble aussi bloquer l'effet narratif : comme l'énumération ou la description, elle interrompt la narration en procédant à un inventaire. La liste met en valeur le signifiant, rappellent Belknap (2004) comme Eco (2009 : 118).

La liste intéresse aussi la poésie parce qu'elle porte en elle une part visuelle. Instrument rhétorique appartenant aux figures de conglobation, la liste fait également partie, comme le tableau ou la recette, des figures graphiques étudiées par Jack Goody. Même lorsqu'elle ne comporte pas de colonne, la liste attire l'attention sur ce que le texte a de visuel, avec sa disposition sur une page ou un écran, mais aussi des signes graphiques comme les tirets (Georges Perec l'utilise en masse), les numéros (par exemple dans les aphorismes *Rrose Sélavy* de Robert Desnos) ou le point-virgule (structurant les listes proustiennes). La liste ouvre alors en poésie la possibilité d'un lyrisme objectif, d'un lyrisme sans « je » (Reverseau, 2012). Dans « Bagage » (*Feuilles de route*, 1924), Blaise Cendrars énumère « ce que [s]a malle contient » : « Les deux gros volumes du dictionnaire Darmesteter / Ma Remington portable dernier modèle », etc. (1993 : 32).

La forme de la liste doit être enfin rapprochée de la fascination de la littérature contemporaine pour les enquêtes et les inventaires. Les héritiers des descriptions

sèches de Cendrars et des listes malicieuses de Perec (ses fameux « inventaires ») sont à chercher du côté de l'Oulipo, comme Clémentine Mélois et sa poésie des listes de courses dans *Sinon j'oublie* (2017) mais aussi des écrivains-artistes contemporains, qui, comme Valérie Mréjen, explorent le quotidien et la banalité à travers, notamment, les objets. *Mon grand-père* (1999) contient des énumérations des objets d'un intérieur, comme les tables ou les luminaires. Dans « Finir son assiette », Mréjen décline, sous la forme familière du fragment, une sorte de quotidien alimentaire : « Faire un sandwich au pain azyme et le mettre en morceaux. / Garder les chocolats offerts dans les cafés » (2002 : 13).

Bien des œuvres contemporaines, remarque Maryline Heck, « relèvent de la "poésie de l'objet" ou offrent des petites phénoménologies d'éléments du quotidien » (2019 : §8). On peut aussi remarquer à quel point la liste est une forme remarquablement adaptée aux nouveaux modes de présentation des textes et des œuvres sur le web, « toile d'araignée » « en continuelle évolution » qui est selon Eco la « mère suprême de toutes les listes » (360).

Listes ouvertes ou fermées, listes documentaires ou poétiques : impossible de ne pas lister les listes pour mieux les distinguer et les classer par familles lorsque l'on aborde cette forme en littérature. L'opposition entre la discontinuité que crée la liste à la lecture et la continuité qu'il y a à rapprocher des éléments disparates dans une telle forme – analysée en détail dans *Poétiques de la liste et imaginaire sériel* (2019) – est l'un des paradoxes les plus féconds de la liste.

*Anne* Reverseau
*FNRS / UCLouvain*

### Pour aller plus loin…

Belknap Robert E., *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven, Yale University Press, 2004.

Dupont Nathalie, Trudel Éric, *Poétiques de la liste et imaginaire sériel dans les lettres (xx^e^ et xxi^e^ siècles)*, Québec, Nota Bene, 2019.

Eco Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

## Mode d'emploi

À mi-chemin entre la consigne, qui prescrit l'exécution d'une tâche, et le manuel, qui encadre un apprentissage, le mode d'emploi a vocation à guider l'utilisation d'un objet matériel. Il s'agit d'un genre du langage ordinaire, aux modes d'existence historique et linguistique très spécifiques, mais dont certaines caractéristiques formelles peuvent être détournées en contexte littéraire.

Un des plus anciens spécimens de mode d'emploi exhumés est celui d'une machine à coudre des années 1850 (Perrin, Charpy, 2020). Si les discours destinés à transmettre un savoir-faire technique sont aussi anciens que l'activité lettrée, et parfois mêlés à elle (figure ainsi, dans le chant II des *Géorgiques*, une sorte de notice sur la greffe), le mode d'emploi a partie liée avec l'ère mécanique, dans la mesure où il vise à rendre autonome l'usager d'une machine : à faire en sorte que celle-ci soit utilisable sans médiation d'un tiers ni démonstration. La diffusion contemporaine de sa variante numérique, le tutoriel, révèle l'extension quasi infinie des objets pouvant donner lieu à un tel guidage. D'un point de vue linguistique, le mode d'emploi relève des « discours d'incitation à l'action », dont J.-M. Adam a mis au jour les caractéristiques sémantiques et pragmatiques. De tels discours, qui disent *de faire* ou *comment faire*, « émanent d'un expert dont la présence énonciative est effacée », et s'adressent à un destinataire institué en « sujet-agent » (Adam, [1992] 2011 : 281-282). Par ses traits formels nets (verbes à l'impératif ou à l'infinitif, séquençage des actions, mise en forme typographique, schémas, etc.) et surtout par sa finalité pratique déterminée, le mode d'emploi apparaî *a priori* comme l'autre de la littérature – qui, dans la conception qui s'est imposée avec la modernité littéraire, résiste à se voir assigner une fin. Si le mode d'emploi a vocation à énoncer un protocole simple en vue d'un résultat clair, l'usage, en contexte littéraire, de cette locution – popularisée par le roman de Georges Perec – et le détournement de cette forme appliqués à des objets non matériels visent souvent, à l'inverse, à faire ressortir la complexité de ceux-ci. Tout porte ainsi à voir dans *La Vie mode d'emploi* un « anti-titre », qui « identifie la "vie" à quelque objet en kit et le roman à une clownesque opération de bricolage » (Joly, 2012 : 145), même si rien n'interdit de le prendre au sérieux et de considérer la portée éthique du roman (Delemazure, 2022). Souvent teintées d'ironie, les appropriations littéraires du mode d'emploi interrogent l'opportunité même des énoncés prescriptifs : prescrire ne suppose-t-il pas de nier la nuance et l'aléa ? Tel est le propos d'Emmanuelle Pireyre dans *Congélations et décongélations et autres traitements appliqués aux circonstances*, qui donne à lire, en alternance, des protocoles de congélation et des questionnements d'ordre moral – façon d'épouser

les logiques techno-scientifiques de la société industrielle, pour mieux chercher, par l'invention poétique, à en déjouer l'empire.

*Éléonore* DEVEVEY
*Université de Genève*

**POUR ALLER PLUS LOIN…**

CHASSAIN Adrien, DEVEVEY Éléonore, MOUTON-ROVIRA Estelle dir., *Manuels et modes d'emploi : comment la littérature dispose à l'action, Fabula-LhT* [en ligne], n° 29, 2023 : https://www.fabula.org/lht/29/

PEREC Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, P.O.L, 1978.

PIREYRE Emmanuelle, *Congélations et décongélations et autres traitements appliqués aux circonstances*, Paris, Maurice Nadeau, 2000.

# Les œuvres d'art, des objets matériels à fonction symbolique

*Bernard* Vouilloux
*Sorbonne Université – Paris 4*

## La dualité de la matérialité et du symbolique

La longue séquence qui, dans *La Vendetta* de Balzac, détaille les objets encombrant l'atelier d'un peintre ([1830] 1976, I : 1041-1042) est sans nul doute l'une des toutes premières descriptions d'objets d'art proposées par la littérature de fiction. De manière significative, elle inclut les dessins et les tableaux dans une énumération hétérogène qui ouvre sur leur genèse : les modèles artistiques jouxtent les modèles anatomiques, les premiers représentant les objectifs plus ou moins idéaux que se fixe l'artiste, les seconds faisant office de moyens propres à les atteindre ; les « cadres sans toiles » et les « toiles sans cadres » constituent les éléments distincts du support qui, une fois recouvert de peinture, fonctionnera comme médium, celui-ci n'étant jamais que l'appropriation d'une matérialité physique par du symbolique ; quant aux dessins et tableaux, leur place dans la liste donne à penser qu'ils sont les esquisses, ébauches et objets finaux de l'activité déployée par le peintre. À travers cette séquence, dont la composition semble se calquer sur la chronologie génétique, est rendue sensible la dualité de la matérialité et du symbolique qui est propre aux œuvres de l'art.

En même temps qu'elle attire l'attention sur le fait que les

œuvres d'art sont *aussi* des objets [*Fig. VI*], cette description témoigne de l'arrivée des objets relatifs à l'art (ils ne sont pas tous « artistiques ») dans la littérature de fiction, alors que le réalisme littéraire entre lui-même dans son moment moderne. Pour rendre compte de cette mutation, trois ensembles de facteurs, non exclusifs les uns des autres, peuvent être avancés. Les uns relèvent de l'histoire des idées, notamment du développement de l'esthétique, au tournant des deux siècles, au moment où elle commence à tirer les conséquences de la péremption du modèle rhétorique qui présidait à l'unité des arts. Cette histoire passe aussi bien par l'Allemagne que par la France, par la réception des œuvres de Diderot, par l'activité théorique dont l'*Athenaeum* des frères Schlegel est l'un des foyers et par l'apparition d'un genre, le roman de l'artiste (*Künstlerroman*), qui va connaître une grande fortune en France à travers la réception de l'œuvre de E.T.A. Hoffmann. D'autres facteurs ressortissent à l'histoire sociale : essor de la bourgeoisie qui convoite ces biens à haute valeur symbolique que sont les œuvres d'art et se trouve aidée dans ses aspirations par la considérable quantité d'œuvres arrivées sur le marché par suite de la dispersion des patrimoines aristocratiques pendant la période révolutionnaire ; engouement subséquent de cette classe ascendante pour la collection, pour la « curiosité », favorisée dans ses choix par des publications de plus en plus nombreuses au fil du siècle et par un tel accroissement des ventes entre 1840 et 1850 qu'il devint nécessaire de leur trouver un lieu plus vaste, l'Hôtel Drouot (ouvert en 1854) [→ La collection : objets d'art, objets-mémoire, objets de consommation, objets de subversion]. Un troisième schéma explicatif fait intervenir l'histoire culturelle : la montée de la demande induite par l'extension de l'alphabétisation, conjuguée aux progrès techniques en matière d'impression et de reproduction des images, a entraîné l'apparition de la figure de l'éditeur et du métier d'illustrateur ainsi que le développement de la presse et du livre illustré (Kaenel, [1996] 2005), participant ainsi à l'émergence d'une culture de masse. Qu'il s'agisse d'en-

gagements esthétiques, de trajectoires sociales ou de nouvelles formes culturelles, la littérature s'en fait l'écho tout au long du siècle : l'illustration et l'omniprésence des images divisent, les goûts divergent ou varient, les œuvres d'art changent de propriétaires au gré des aléas de la fortune. Ainsi la seule *Éducation sentimentale* de Flaubert relate-t-elle la saisie judiciaire des tableaux de Rosanette ([1869] 2021, IV : 521-522) et la vente aux enchères des biens d'Arnoux (541-543). Georges Perec se souviendra de cette vente dans *Les Choses* : faute de participer aux « grandes ventes de Drouot, de Galliera », son jeune ménage y assiste pour nourrir ses fantasmes de réussite sociale ([1965] 1985 : 89).

Là où la littérature réaliste innove, c'est donc dans son attention à la matérialité des œuvres, non seulement leur matérialité objectale, mais aussi leur matérialité artistique, ces « procédés matériels de l'art », comme les nomme Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* ([1831] 1979, X : 415). Les anciennes théories de l'art concevaient cette dualité à partir du primat de l'*idea* (Panofsky, [1924] 1983) ; si celle-ci a encore des relais, aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, dans les versions les plus idéalistes, la philosophie hégélienne de l'art historicise en la dialectisant l'articulation de l'Esprit (*Geist*) et du sensible, là où la théorie institutionnaliste, qui émerge dans les années 1960, fera dépendre des instances du « monde de l'art » la validation de la candidature d'un « artefact », quel qu'il soit, voire d'un objet trouvé (un bois flotté, par exemple), à l'appréciation esthétique (Dickie, 1974).

## La signature et la logique de la distinction

Le moment moderne de la littérature réaliste est longtemps resté pris dans la contradiction entre les reliquats de l'idéalisme esthétique et les impératifs d'un relevé empirique des objets qui participent à la caractérisation d'un milieu, mais cette contra-

diction, loin d'être résolue ou liquidée par les écrivains, aura été structurée sur une dénégation : *je sais bien* que ce tableau ne consiste qu'en des pigments déposés sur une surface plane de toile,… *mais quand même*. Cette dualité se thématise exemplairement à travers la problématique du faux, imitation frauduleuse de la manière d'un peintre ou d'une école : les maîtres de la peinture hollandaise dans une nouvelle de Balzac, *Pierre Grassou* (1839), Léonard de Vinci dans *La Dame qui a perdu son peintre* (1910) de Paul Bourget, Antonello de Messine dans le premier roman achevé de Georges Perec, *Le Condottière*, écrit entre 1957 et 1960 et publié en 2012, trente ans après la mort de l'écrivain. Si la figure du faussaire fascine les romanciers et leurs lecteurs, c'est parce qu'elle inscrit dans la dramaturgie de la signature la tension entre le symbolique et la matérialité. Ces objets uniques que sont un dessin, un tableau, une sculpture occupent en effet une place singulière dans la culture matérielle des temps modernes : en tant qu'œuvres d'art, ils tiennent leur valeur non des matériaux dont ils sont constitués, fussent-ils les plus rares et les plus onéreux, comme ce fut longtemps le cas, mais de leur statut symbolique, qui est immatériel et qui ne doit pas davantage à la valeur de ce qui est représenté qu'à la finalité des usages hétéronomiques (magiques, cultuels, politiques) qu'ils ont pu servir. Si ces produits de la culture la plus haute dénient ou transcendent la matière dans laquelle ils *s'incarnent* (les connotations théologiques de ce terme souvent employé en ce sens sont révélatrices), la signature, inscription matérielle de celui qui a conçu et réalisé l'œuvre, vient sceller cette dualité en lui conférant l'unité et l'unicité de l'identité auctoriale : séquence graphique, elle renvoie au nom de l'auteur ; empreinte stylistique, et même indiciaire (la touche), elle diffuse dans le *faire* comme dans les choix thématiques et formels qui « signent » une manière.

Dessins, tableaux, sculptures, en tant qu'objets uniques, fonctionnent en effet sous un régime autographique et ne peuvent voir leur authenticité établie qu'au moyen de leur « histoire de

production» (Goodman, [1968] 1990 : 155). C'est sur celle-ci que repose la corrélation entre la valeur symbolique et la valeur marchande, celle-ci indexant celle-là en fonction de la place qu'elle occupe dans la hiérarchie des valeurs artistiques. Dans un univers fictionnel hanté par le crédit comme celui de Balzac, là où le philistin de *Pierre Grassou* ne demande qu'à croire que le faux est du vrai, que la boue est de l'or et qu'il en aura pour son argent, le connaisseur clairvoyant qu'est le héros du *Cousin Pons* a pu acquérir des tableaux de maîtres négligés par ses contemporains et dont les seuls noms donnent rétrospectivement aux lecteurs de Balzac la mesure de son discernement ([1848] 1977, VII : 611-613). La logique de la *distinction* (aux deux sens du mot, judicatif et social) qui gouverne ces effets de reconnaissance différée pourrait recevoir le nom de «syndrome Watteau» : le cousin Pons est le seul à attribuer une valeur artistique à un éventail peint par Watteau, une «petite bêtise» aux yeux de sa riche cousine (508). Écrivains et critiques participent activement à ces réévaluations. C'est selon la même logique que les frères Goncourt se targueront d'avoir redécouvert avant les autres les peintres du XVIII^e^ siècle et d'avoir su, les premiers, déceler la beauté des estampes japonaises qui, peu auparavant, servaient encore à emballer les marchandises importées par les vaisseaux hollandais. Le syndrome Watteau est donc proche parent du syndrome Van Gogh, exemple paradigmatique de la reconnaissance tardive d'un artiste (Heinich, 1991). L'écart abyssal entre la vie misérable du peintre et sa «gloire» posthume a tout d'une *transsubstantiation*. Le terme n'est pas trop fort, si l'on se rappelle la rumeur selon laquelle le portrait du Dr Rey (celui-là même qui recueillit un bout de l'oreille coupée), que le peintre donna à son modèle, embarrassa à tel point la famille du médecin qu'elle finit par le remiser dans un poulailler pour boucher un trou. Fonctionnalisation par l'usage, et donc changement de paradigme, d'un artefact candidat à l'appréciation esthétique, c'est-à-dire d'un objet ainsi finalisé qu'il peut prétendre à un jugement de goût, lequel serait découplé en tant

que tel de toute « représentation d'une fin » (Kant, [1790] 1986 : 76) : c'est à peu près l'inverse de ce que fit Watteau, en peignant un accessoire utilitaire, mais c'est exactement ce qui advint aux estampes japonaises lorsqu'elles servirent de papier d'emballage. Ces problématiques ne sont, en définitive, pas très éloignées de celles qui seront théorisées et systématiquement pratiquées à partir des *ready-made* de Marcel Duchamp. C'est du reste à celui-ci que l'on doit d'avoir envisagé l'inversion du *ready-made* : « Readymade réciproque. / Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser » (1975 : 49). Et c'est à Nelson Goodman que l'on doit d'avoir tenté de désontologiser le statut des œuvres d'art en mettant l'accent sur le fonctionnement esthétique, qui est lui-même fonction de l'attitude du regardeur, puisque, selon lui, « un tableau de Rembrandt cesserait de fonctionner comme œuvre d'art si l'on s'en servait pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter » (Goodman, 1992a : 90). Pour solde de tout compte, la refonctionnalisation du *ready-made* doit être envisagée, et elle l'a été : un artiste interventionniste rendit à son usage premier l'urinoir devenu *Fountain*, au grand émoi d'un surveillant de salle (Heinich, [1993] 1998).

## Les multiples, entre création et reproduction

Les estampes si haut prisées des frères Goncourt, qu'elles soient japonaises ou du XVIII^e^ siècle français, ne fonctionnent pas sous le même régime que les dessins et les tableaux, puisqu'elles sont obtenues à partir d'une matrice et qu'elles constituent de la sorte des objets multiples [→ *Reproduction des œuvres d'art*]. Mises au service de la création, les techniques de production des multiples reprennent à leur échelle certaines des caractéristiques des œuvres à exemplaire unique : épreuves d'artiste, estampes ou lithographies portant un numéro d'ordre dans le tirage, épreuves photographiques originales exhibent les signes de la distinction, mais n'en constituent pas moins aux yeux des

amateurs les plus « élitistes » une catégorie secondaire, moins prestigieuse. Si la valeur symbolique et économique des multiples réalisés par un artiste est moindre que celle de ses œuvres à instanciation unique, la cotation s'abaisse considérablement lorsque les moyens de production des multiples sont mis au service de la reproduction des œuvres d'art. Dans *Les Choses*, le rêve le plus fou de Jérôme et Sylvie, étudiants en psychosociologie, est d'imaginer leur futur bureau meublé de rayons sur lesquels, entre les rangées de livres et de revues, seraient disposés « quelques gravures, des dessins, des photographies – le Saint Jérôme d'Antonello de Messine, un détail du Triomphe de saint Georges, une prison de Piranese, un portrait de Ingres, un petit paysage à la plume de Klee, une photographie de Renan dans son cabinet de travail au Collège de France, un grand magasin de Steinberg, le Mélanchton de Cranach » ([1965] 1985 : 12). Si l'on met à part les dessins, objets uniques dont la valeur artistique n'est pas précisée (c'est affaire de signature), et les gravures, qui peuvent être aussi bien de création que de reproduction, c'est bien sous ce second régime que se rangent les photographies énumérées à la suite. Entre ces reproductions et les « pastels de Degas » que Jérôme et Sylvie voient passer dans les ventes auxquelles ils assistent en tant qu'analystes des « motivations » des consommateurs (89), il y a la même distance qu'entre *La Madone Sixtine* (1512) de Raphaël, exposée à la Gemäldegalerie de Dresde depuis 1754, et ses reproductions photographiques. À l'œuvre originale exposée, la cimaise, le cordon de sécurité assorti de la défense de « toucher », l'éclairage naturel ou artificiel (atténué pour les délicats pastels), et enfin le cartel [→ *Présentoir, cadre, socle*] ; à ces éléments participant de l'« infra-ordinaire » de Perec (1989 : 11) que sont les reproductions rêvées par le couple des *Choses* [→ LA CULTURE DU QUOTIDIEN AU XIX^e SIÈCLE], les « panneaux de bois encastrés dans les étagères » (12) qui instaurent avec les œuvres une familiarité trompeuse en les faisant pénétrer dans l'intérieur. Relayant le musée de pierre, le musée de papier réduit les objets à leurs images et les

prépare à entrer dans le « musée imaginaire ». Encore le musée ne constitue-t-il qu'un pis-aller : la captation prédatrice exercée par la reproduction photographique (*forcément* photographique) n'est pas moindre que celle des spoliations qui arrachent les œuvres au lieu de leur conception et de leur première exposition et les coupent ainsi du milieu, aussi bien immatériel que matériel, dans lequel elles ont éclos.

De l'avis même de beaucoup d'observateurs contemporains de l'expansion de la lithographie, du livre illustré et de la photographie, une « imagerie nouvelle », principalement urbaine et à destination des classes moyennes, se substitua à l'imagerie traditionnelle, populaire et rurale, qui se modernisera, du reste, lorsqu'elle adoptera le procédé chromolithographique (dans les années 1840) et se concentrera dans l'est de la France, principalement à Épinal (Vouilloux, 2020). Dédaignées l'une comme l'autre des amateurs raffinés, elles s'inscrivent néanmoins dans une culture visuelle qui ne reste pas elle-même sans effet sur la peinture, dès lors que celle-ci, distincte de la peinture en bâtiment, serait constitutivement un art. Ce que Léon Rosenthal, dans *Du romantisme au réalisme*, nomma la peinture « juste milieu » illustre parfaitement le processus qui vit une certaine catégorie d'œuvres s'adapter à la demande de la classe montante et à son goût pour des sujets historiques traités dans le format et la manière des scènes de genre ([1914] 1987 : 21) : les dimensions de ce type de tableaux convenaient parfaitement à la taille des appartements récemment construits, là où les dimensions parfois monumentales des tableaux d'histoire requéraient les galeries des palais et celles des musées qui s'étaient installés dans leurs murs. Flaubert est un parfait observateur de ces mutations. Dans *L'Éducation sentimentale*, le peintre Pellerin fustige ceux de ses confrères qui anticipent la demande du public en lui fournissant à volonté des œuvres à tous égards faciles, commodes, accommodantes : « […] c'est joli, coquet, propre, et pas lourd ! Ça peut se mettre dans la poche, se prendre en voyage ! Les notaires achètent ça vingt mille francs » ([1869] 2021, IV : 194).

Que les pratiques décrites dans le roman de Flaubert aient pour effet de brouiller la frontière entre l'objet unique (la réduction) et la reproduction (la gravure), c'est là l'une des réalités les plus tangibles d'un marché de l'art qui s'est adapté à la demande. Le peintre suisse Charles Du Bois-Melly, relatant ses voyages en Italie, dénonce ces nouveaux marchands du Temple qui s'établissent aux abords mêmes des sanctuaires artistiques, tel le réfectoire de Sainte-Marie des Grâces, où se trouve *La Cène* de Léonard : « De nos jours, les copistes et les photographes, acharnés à leurs reproductions, à leurs réductions, ont fait de ce sanctuaire de l'art une boutique d'imageries pour les amateurs de peintures à prix réduit » (1877 : 127). Plus nombreux encore seront, un siècle plus tard, les auteurs qui dénonceront le succès des « produits dérivés » engendrés par les expositions ou par la seule popularité de certaines œuvres comme *La Joconde* et son sourire, *La Madone Sixtine* et ses angelots (Arasse, [1992] 2003 : 135-139), voire le *Marilyn Diptych* (1962) de Warhol ; ce n'est pas un hasard si les tenants de la Figuration narrative feront grief au *pop art* d'avoir traité comme des icônes les produits de la culture de masse, la boîte Brillo (*Brillo Box*, 1964) comme la star, cette icône vivante. Aussi bien, le décryptage de l'œuvre de Flaubert à partir des textes qu'il ne destinait pas à la publication montre comment les artistes qu'il accuse de compromettre leur art en le prostituant à l'imagerie préparent en quelque sorte le règne de celle-ci, cette construction différenciatrice et hiérarchisante étant l'un des fondements du paradigme moderniste. Le principe de la double lecture s'applique donc également aux images « idiotes » (Rimbaud), qu'il s'agisse de scènes de genre, d'images pieuses, de caricatures, d'affiches et d'étiquettes commerciales [→ Objets pauvres], etc. : en régime libre, sous assomption auctoriale, c'est la description féroce des « belles images de l'auberge de Cancale », Flaubert et Du Camp, dans *Par les champs et par les grèves*, ne cessant de s'exclamer sur la façon dont « le laid, le niais et le vulgaire peuvent prendre forme sur du papier » ([1886] 2013, II : 242) [*Fig. VII*] ; en régime distan-

cié, avec focalisation sur les personnages, c'est la déambulation affligée des deux héros de *Bouvard et Pécuchet* parmi les devantures et éventaires des boutiques d'objets et d'images de piété qui se pressent aux abords de la chapelle de Notre-Dame de la Délivrande, la lumière « fais[ant] ressortir la brutalité des peintures, la hideur des dessins » ([1881] 2021, V : 550). À quelques années d'intervalle, Zola décrira dans *Lourdes* « les mille clichés de l'imagerie dévote, des gravures fines, des chromolithographies violentes » (1894 : 507). Une sorte d'épilogue peut se lire encore une fois dans *Les Choses*, dont un passage nous montre le jeune couple confronté à la dure réalité des débuts dans la vie active et ayant renoncé à ses rêveries antérieures, l'image d'Épinal revenant sous le mode dégradé du « faux vintage », du « simili » ([1965] 1985 : 24).

Dès lors qu'ils fonctionnent sous le régime de la reproduction, les objets multiples se situent dans l'échelle des valeurs en dessous des objets qui, bien que produits en série, sont dotés, eux, d'un certain coefficient artistique – bibelots, meubles et accessoires ouvragés auxquels une édition limitée pourra conférer une plus-value. De l'artisanat de luxe au *design*, la satisfaction du cahier des charges dicté par les finalités utilitaires n'a jamais été jugée incompatible avec une composante esthétique, moins que jamais au XIX^e^ siècle. L'union des arts et de l'industrie, qui occupe déjà les esprits sous la monarchie de Juillet, trouve en Léon de Laborde, un avocat inspiré : son ouvrage, *De l'union des arts et de l'industrie* (1856), est encore cité favorablement un demi-siècle plus tard par Roger Marx dans *L'Art social* (1913 : 51-52). Celui-ci, comme un certain nombre de critiques, milita en faveur des arts appliqués, et notamment des développements que leur donna l'Art Nouveau [*Fig. VIII*], dans lequel il voyait l'un des vecteurs de la démocratisation de l'art, d'un « art pour tous ». Manifestement, cette orientation n'était pas du goût d'Edmond de Goncourt, dont il avait été proche. La réaction très violente du vieil écrivain dans son *Journal*, à la date du 30 décembre 1895 (1989, III : 1213), témoigne avec

des accents nationalistes de la distance qui sépare son esthétique décorative des forces intégratrices qui visent à rapprocher, par le truchement des arts appliqués, le décoratif des formes de vie modernes ; venu d'Angleterre et des Pays-Bas, un tel mobilier ne peut que faire injure au « Parisien », dépositaire d'un art de vivre menacé de disparition.

## Des conversations sur l'art aux mises à l'épreuve de l'objectalité

Le « goût » qu'invoque Edmond de Goncourt ne renvoie pas à la « faculté » kantienne du jugement de goût, mais à une conception normée, définitoire du *bon* goût, en tant qu'il s'oppose au mauvais. Cette problématique qui intéresse aussi bien la sociologie que l'esthétique, si elle ne nous dit rien des produits de l'art considérés dans leur matérialité objectale, se trouve être centrale pour leur appréciation, et donc pour la relation qu'un sujet entretient avec eux. Alors que la description est tributaire de conditions d'emploi très particulières (guides, catalogues de vente ou d'exposition, critique d'art, etc.), l'appréciation, en toute situation, dicte en quelque sorte au sujet qui fait face à l'objet son tout premier mot, quand bien même se réduirait-il à une simple onomatopée ou à l'emploi de prédicats élémentaires tels que « beau » ou « laid ». La tentation est grande pour les romanciers, surtout s'ils ont pratiqué ou pratiquent parallèlement la critique d'art, non seulement de décrire les œuvres d'art, mais d'attribuer à leurs personnages l'exposé argumenté des raisons qui motivent leur choix, quand l'auteur, perçant sous le narrateur ou le personnage, ne prononce pas un discours *ex cathedra*. Qu'il s'agisse d'objets uniques ou d'objets multiples, certains des textes cités dans les pages précédentes en offrent des exemples. Plus déstabilisante est la solution des conversations et sous-conversations brutes, adoptée par Nathalie Sarraute, en particulier dans *Le Planétarium* (1959), un livre

qui tourne autour de l'épineuse question des choix en matière d'aménagement d'intérieur, de matériaux et de couleurs, de meubles, d'objets utilitaires ou décoratifs : s'exposent ainsi non des normes communes, mais les réseaux obscurs associant aux jugements sur les objets les jugements sur les personnes qui les possèdent, la parole intérieure s'ouvrant toutes portes battantes sur les remugles du ressentiment, de l'envie, du mépris social, etc.

Dans le cadre fictionnel plus classique privilégié par les auteurs du XIX^e^ siècle, les appréciations ont pour dénominateur commun de se maintenir en principe dans le périmètre strict du jugement de goût. Cependant, sous le jeu des prédicats antagonistes peut se livrer une lutte des classements, elle-même susceptible de virer à la lutte des classes. Bien plus efficace que le recours aux prédicats et aux raisons est le ressort de la *reductio ad materiam*, dont la critique d'art et la fiction font un large usage, dès les années 1850, face au « réalisme » de Courbet, à la peinture « plate » de Manet et, plus tard, aux couleurs crues des Fauves, en rabaissant l'art du peintre à la technique d'un artisan peintre et en assimilant son tableau à des objets usuels – enseigne, image d'Épinal, carte de jeu, etc. Sous le retour de la distinction entre activité libérale et activité mécanique, perce l'assimilation de la matérialité à l'ignominie des « basses » classes. La composante discriminatoire qui se loge dans la logique de la distinction, la sociologie a les moyens d'en rendre compte, mais non de la conséquence qui en découle : la *reductio ad materiam* abrite en effet un scénario catégorial que le *ready-made* duchampien va mettre au jour, en ouvrant une vaste carrière à la question préjudicielle « Est-ce de l'art ? »

La question ontologique qu'ouvre ce scénario libère du même coup les potentialités de l'objet, comme on le voit un demi-siècle plus tard avec *Brillo Box* de Warhol. À vrai dire, ces potentialités ont commencé d'apparaître dès l'instant où l'on a regardé comme des œuvres d'art les dessins, peintures et objets réalisés par des personnes issues de couches de populations qui

étaient disqualifiées *a priori* par l'âge (les enfants), le sexe (les femmes), la classe sociale (les gens du peuple), l'état de santé mentale (les aliénés), l'origine ethnique (pour les arts « primitifs » ou « premiers »), etc. Champfleury peut être considéré comme l'un des promoteurs de cette révision, lui qui n'eut de cesse de valoriser l'art de l'enfant, du peuple et du sauvage face à l'Art institué. Le saut qui propulse un « gribouillage » dans la catégorie de l'Art brut ou de l'*outsider art* n'est pas moindre que celui qui fait passer un masque du Bénin du musée de l'Homme au musée des Arts premiers [→ Les objets ethnographiques : ferveur et soupçons (1920-1960)], entrer au musée un bois flotté ou un urinoir, rétrograder un Rembrandt au statut de planche à repasser. L'objet a beaucoup retenu l'attention de Breton et des surréalistes, avant comme après la guerre [→ Fétiches et objets magiques : perspectives surréalistes sur la matérialité de la pensée], moment où ils se sont opposés à l'abstraction. Avant les objets de la société de consommation qui seront au centre du Nouveau Roman comme du Nouveau Réalisme, du *pop art* et de la Figuration narrative, il y a donc les objets trouvés, qui sollicitent le vieux scénario de la « trouvaille » [→ *La trouvaille*] – au moins aussi vieux que la pulsion de collection lorsque l'on se met en quête d'un objet. Il faut toutefois être attentif ici à la grammaire de ces énoncés : les objets, le collectionneur les cherche, les trouve, les cache, les expose, les copie, etc., alors qu'il est tout aussi vrai qu'ils peuvent vous appeler. Pour un objet, surtout « d'art », l'agentivité est un destin hautement possible. Sans même aborder aux rivages fantastiques ou merveilleux où statues et portraits s'animent, la trouvaille d'objet semble en effet inverser les rôles : si le héros du *Violon de faïence* de Champfleury trouve enfin à l'intérieur d'une humble armoire paysanne en vente chez un fripier le fameux violon qu'il recherchait depuis des années ([1862] 1877 : 106), le regard du peintre Thomas, dans *Les Aventures de Mademoiselle Mariette* du même Champfleury, est attiré dans la rue par l'éclat d'un objet jeté au coin d'une borne, la « moitié d'un saladier de campagne », dont l'autre moi-

tié est exhumée quelques instants plus tard par le crochet d'un chiffonnier qui passait ([1853] 1856 : 60). Comme André Breton le rapporte dans *L'Amour fou*, c'est ce genre de hasard qui va le faire tomber en arrêt devant deux objets étranges, alors qu'il flâne au marché aux puces avec Alberto Giacometti : un « demi-masque de métal » mariant la rigidité d'un « descendant très évolué du heaume » avec la fantaisie d'un « loup de velours » ; une cuiller en bois « dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle » ([1937] 1992, II : 699-700). Si l'étrangeté de ces objets agit sur les deux amis comme l'éclat coloré de la faïence sur le peintre Thomas, la logique qui préside ici à la trouvaille n'est pas celle du simple hasard, mais celle du « hasard objectif » qui *devait* les conduire à cette découverte, pour autant que l'inconscient *surdétermine* la réalisation des possibles.

La dimension symbolique des œuvres d'art par destination ou par élection peut donc ne pas être prise en charge exclusivement par l'idéalité des concepts introjetés à partir de différentes théories. Certes, l'idéalisation est favorisée par le puissant opérateur d'abstraction que constitue la réduction de la peinture à l'image : la description de ce qu'un tableau représente inclut rarement le cadre qui le présente [→ *Présentoir, cadre, socle*] ; de ce point de vue, elle opère comme le cadrage serré des reproductions photographiques, de sorte que le lecteur est invité à ne plus faire face à de la peinture, mais à s'immerger dans l'image (Vouilloux, 2018), la description (comme le résumé) s'énonçant au présent. De manière apparemment paradoxale, c'est bien parce que l'écriture d'Alain Robbe-Grillet s'efforce d'adhérer au présent de ce qui est perçu que ses descriptions de tableaux, dessins, estampes et photographies ne mettent en évidence leur statut d'artefacts (notamment avec les informations sur le support, la facture, la distribution spatiale) que pour mieux préparer le moment où, ces indices disparaissant, la scène peinte se mue, au gré d'une métalepse narrative, en scène « réelle », comme le fait apparaître un passage de *Dans le labyrinthe* ([1959] 1964 : 17-30). Il y a

cependant une matérialité de l'image, et c'est souvent le flux noir de la mémoire, foncièrement anachronique, refluant sur le présent de la perception, qui la fait ressortir, en privilégiant ses saillances (une inflexion de la ligne, un contraste chromatique, un jeu de textures). Ce processus est quasi constant dans l'écriture de Claude Simon, dont les longues phrases tentent d'approcher discursivement la réalité des perceptions par des comparaisons avec les images mnésiques, désobjectalisées, de tableaux ou de gravures [→ Tropisme mémoriel] : ainsi, dans *La Route des Flandres*, comment cerner l'expression de l'épouse de l'aïeul conventionnel telle que la représente son portrait en médaillon si ce n'est en la rapprochant du « sourire indolent, candide, cruel, que l'on peut voir sur certains des portraits des femmes de cette époque » (1960 : 281) ? Là où, chez Breton, la resymbolisation des objets étranges mobilise l'inconscient, la saisie du plus familier emprunte ici les esquisses d'une perception phénoménologiquement réminiscente.

L'image flottante d'un sourire suppose toutefois la stabilité des objets dans lesquels il est repérable, et donc un système des « beaux-arts » différenciant les trois « arts du dessin » reconnus par Vasari, la peinture, la sculpture et l'architecture. À l'égard de ce que le système qui prévaut au XIX^e^ siècle considère comme des propriétés définitoires « standard », les formes artistiques hybrides ne peuvent être appréhendées, au moment de leur apparition, que comme « contre-standard » (Walton, [1970] 1992 : 87-95). Ainsi, quand Baudelaire, dans son *Salon de 1859*, demande : « Quel cerveau bien portant peut concevoir sans horreur une peinture en relief, une sculpture agitée par la mécanique, une ode sans rimes, un roman versifié, etc. » (1976, II : 674), il ne peut se douter que la peinture en relief adviendra avec les papiers collés de Braque et Picasso, la sculpture mobile avec Calder, redéfinissant les aires définitionnelles de chacun de ces arts. Et lorsque Ferdinand Brunetière, dans « L'impressionnisme dans le roman », agite le spectre d'un tableau sur lequel s'accumuleraient les objets en relief pour dénoncer le dévoie-

ment d'une littérature qui s'essaie non à dire les sensations, mais à les faire sentir, à se faire sensations ([1879] 1883 : 9), il ne peut se douter que les *Combine Paintings* de Rauschenberg non seulement aboliront les frontières entre peinture et sculpture, mais qu'ils participeront du mouvement bien plus vaste de déspécification des arts, marqué par les installations, les performances, l'art corporel, l'art vidéo, l'art numérique, etc.

Depuis le *ready-made*, le registre objectal des beaux-arts s'est considérablement élargi et diversifié. La littérature a-t-elle quelque chose à dire de ces nouveaux objets ? À coup sûr, elle a quelque chose à en faire : Claude Simon a montré dans une séquence d'*Orion aveugle* (1970 : 57-60) comment le *combine* de Rauschenberg intitulé *Canyon* (1959) était entré dans la genèse de son roman *Les Corps conducteurs* (1971). De la même manière qu'est apparu un art hors du musée (*street art*, enquêtes urbaines, etc.), s'est développée une littérature « hors du livre », une littérature « exposée », qui remet en question le lien médial entre le texte et le livre, investit de nouveaux supports, expérimente de nouveaux médiums (Rosenthal, Ruffel, 2010), littérature et arts visuels ayant amorcé, du reste, un même « tournant documentaire » (Caillet, Pouillaude, 2017). Il arrive que les objets mentionnés ou décrits dans un livre, objets d'art inclus, en sortent littéralement [*Fig. IX*] : les maisons d'écrivains nous invitent à voir « pour de vrai » les tableaux, les dessins, les estampes, les statuettes, les bibelots qui ont intégré le mobilier de leurs œuvres ou leur ont servi de modèles. Ce n'est pas ce chemin qu'empruntent les plasticiens qui mettent en scène un livre ou les écrivains qui s'exposent, signe peut-être que, dans un pan non négligeable de la création contemporaine, la matérialité des processus événementiels interroge moins la représentation des objets que le médium de leur présentation.

## Bibliographie

Balzac Honoré de, *La Vendetta* [1830], *La Comédie humaine*, dir. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. I.

– *Le Chef-d'œuvre inconnu* [1837], *La Comédie humaine*, dir. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X.
– *Le Cousin Pons* [1848], *La Comédie humaine*, dir. Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, t. VII.
Baudelaire Charles, *Salon de 1859*, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II.
Breton André, *L'Amour fou* [1937], *Œuvres complètes*, dir. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, t. II.
Brunetière Ferdinand, « L'impressionnisme dans le roman » [1879], *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.
Champfleury *Les Aventures de Mademoiselle Mariette* [1853], Paris, Hachette, 1856.
– *Le Violon de faïence* [1862], Paris, E. Dentu, 1877.
Du Bois-Melly Charles, *Voyages d'artiste en Italie 1850-1875*, Genève, E. Georg, 1877.
Duchamp Marcel, *Duchamp du signe*, éd. Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975.
Flaubert Gustave, Du Camp Maxime, *Par les champs et par les grèves* [1886], *Œuvres complètes*, dir. Claudine Gothot-Mersch *et al.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, t. II.
Flaubert Gustave, *L'Éducation sentimentale* [1869], *Œuvres complètes*, dir. Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, t. IV.
– *Bouvard et Pécuchet* [1881], *Œuvres complètes*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé *et al.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, t. V.
Goncourt Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, 3 vol.
Marx Roger, *L'Art social*, préface d'Anatole France, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1913.
Perec Georges, *Les Choses. Une histoire des années soixante* [1965], Paris, Julliard, « 10/18 », 1985.
– *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989.
Robbe-Grillet Alain, *Dans le labyrinthe* [1959], suivi de « Vertige fixé » par Gérard Genette, Paris, UGE, « 10/18 », 1964.
Simon Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960.
– *Orion aveugle*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1970.
Zola Émile, *Lourdes*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1894.

## Présentoir, cadre, socle

Le cadre est cet élément matériel, du plus sobre au plus travaillé (mouluré, voire peint), qui redouble les bords d'un dessin, d'un tableau ou d'une photographie. Parce qu'il se situe à la limite entre l'œuvre et le « hors-d'œuvre » (son environnement), on peut considérer qu'il appartient à la famille des « parergues » (du grec *parerga*, pluriel de *parergôn*, composé de *para*, « à côté », et *ergôn*, « œuvre »), dans la mesure où il « ne fait pas partie intégrante de la représentation tout entière de l'objet, mais n'est qu'une addition extérieure et augmente la satisfaction du goût » (Kant, [1790] 1986 : 68), et qu'à ce titre, il lui revient en particulier de désigner comme œuvre ce qu'il encadre (Marin, 1988 : 68). Parergonal ou déictique, le cadre est donc un objet plus complexe qu'il n'y paraît, puisqu'on ne sait pas « où commence et où finit un *parergon* » (Derrida, 1978 : 66). De fait, bien que le cadre pictural soit par définition centripète, quand le cache cinématographique serait centrifuge (Bazin, [1975] 1999 : 188), les usages peuvent l'orienter dans une direction plutôt que dans l'autre : alors que certains peintres se sont préoccupés du cadre, soit avec le souci d'accentuer la coupure sémiotique de sorte que « les rayons de l'œil soient retenus et non point épars au-dehors » (Poussin, 1989 : 45), soit en vue de l'intégrer thématiquement ou chromatiquement aux dominantes de l'œuvre (Cahn, 1989), les usages décoratifs auront tendance à l'intégrer à l'environnement. En ce cas, le cadre participe de la logique d'intégration enveloppante qui caractérise les intérieurs bourgeois du XIXe siècle – tapis, couvertures, housses, etc. déclinant le modèle originaire du boîtier (Benjamin, [1982] 1989 : 239).

Pour Nelson Goodman (1992b et 1996), le cadre intègre cet ensemble d'éléments matériels (socles, vitrines, éclairage, cartels, etc.) qui ont pour fonction d'« implémenter » ou d'« activer » les objets d'art en construisant leur milieu expositionnel, qu'il soit privé ou public, fonction qu'ils partagent avec les conditions économiques et sociales qui président à la diffusion d'un texte par l'édition, d'une œuvre théâtrale par la représentation, d'une œuvre musicale par le concert. L'exposition dans un intérieur ou dans un musée est ainsi, avec la reproduction [→ *Reproduction des œuvres d'art*], l'un des moyens destinés à faire entrer les œuvres d'art dans la culture. Cette perspective fait donc très clairement du cadre un élément aussi extérieur à l'œuvre d'art que l'est le projecteur qui l'éclaire.

Par les techniques qui lui sont propres (focalisation sur le point de vue du regardeur, expansions descriptives, construction thématique, etc.), la littérature traitera le cadre et les éléments équivalents soit comme des objets matériels que leur bivalence tourne tantôt vers l'œuvre, tantôt vers le lieu où elle est rencontrée, soit comme des pièces intervenant au sein d'un dispositif scénographique de mise

en visibilité, ainsi qu'il en va dans *La Maison d'un artiste* (1880) d'Edmond de Goncourt.

*Bernard* VOUILLOUX
*Sorbonne Université – Paris 4*

**POUR ALLER PLUS LOIN…**

LEBENSZTEJN Jean-Claude, *Annexes – de l'œuvre d'art,* Bruxelles, La Part de l'œil, 1999.
POUSSIN Nicolas, *Lettres et propos sur l'art,* éd. Anthony Blunt, avant-propos de Jacques Thuillier, suivi de « Réflexion sur Poussin » par Arikha, Paris, Hermann, 1989.

## Reproduction des œuvres d'art

Les procédures techniques de la reproduction sont celles que mobilisent la sculpture de fonte, la gravure (dont les modalités varient selon les supports, les instruments et les procédés), la lithographie et la photographie. Elles consistent à tirer plusieurs exemplaires, ou épreuves, à partir d'une matrice (respectivement, moule, planche gravée, pierre lithographique, papier ou film sensibilisé). À la différence des œuvres uniques fonctionnant en régime autographique, tels les dessins et les tableaux, ces exemplaires sont des multiples (Goodman, 1990 : 135-157 ; Genette, 1994 : 35-181).

Trois de ces techniques, la lithographie, la gravure sur bois de bout et la photographie, vont participer à l'essor des images au XIXe siècle. La distinction ancienne entre gravure de création et gravure de reproduction s'étend en effet aux autres techniques : il n'y a pas moins de distance entre une épreuve photographique originale de Brassaï ou de Cartier-Bresson et leur reproduction sous quelque forme que ce soit (carte postale, magazine, catalogue, livre d'art, etc.) qu'entre une gravure conçue et exécutée par Delacroix et la reproduction gravée d'un de ses tableaux. Mises au service de la création, les techniques de production des multiples réassument les effets valorisants de la signature et en appellent au même test d'authentification par l'« histoire de production » (Goodman, 1990 : 155) : il peut y avoir des faux aussi bien à l'étape de la matrice qu'à celle du tirage, seul ayant une valeur artistique, et donc commerciale parce que légale, le tirage limité effectué sous le contrôle de l'artiste.

La gravure dite « de reproduction » relève en fait de la transposition, dans la mesure où elle fait intervenir des opérations manuelles, et donc des choix, aux étapes de la conversion d'un médium dans un autre (un tableau est transposé en dessin), de la gravure (le dessin est gravé en image inversée latéralement) et du tirage (des différences de qualité résultent de l'usure plus ou moins rapide de la planche, variable selon les techniques utilisées). Même si le processus photographique inclut lui aussi des choix (cadrage, développement, tirage), ceux-ci sont limités au maximum par l'impératif de « fidélité » qu'exige la reproduction d'une œuvre d'art. Pour les uns, les reproductions font entrer les œuvres dans la culture en leur assurant une large diffusion (Goodman, 1992b et 1996). Pour d'autres, elles ne font pas que remettre en cause l'« autorité » que les œuvres originales tiennent de leur authenticité, c'est-à-dire de leur « durée matérielle » et de leur « pouvoir de témoignage historique » (Benjamin, [1939] 2000 : 275) ; elles abolissent la distance auratique que le régime de la valeur cultuelle, puis le régime de la valeur d'exposition intercalaient entre l'œuvre et ses regardeurs et permettent de « transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-

même ne saurait jamais se trouver », et ainsi de « rapprocher l'œuvre du récepteur ».

*Bernard* Vouilloux
*Sorbonne Université – Paris 4*

**Pour aller plus loin…**

Goudinoux Véronique, Weemans Michel dir., *Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.

Panofsky Erwin, « Original et reproduction en fac-similé » [1930], trad. Jean-François Poirier, *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 53, 1995.

Vouilloux Bernard, « Des régimes de reproduction », dir. Philippe Kaenel, Kirsty Bell, avec la collaboration de Fanny Brülhart, *Reproducing Images and Texts / La Reproduction des images et des textes*, Leiden/Boston, Brill, 2022.

# La ressourcerie littéraire. Poétique et idéologie du déchet

*Sophie-Valentine* Borloz
*Université de Lausanne*

« L'incorruptible orgueil de ne servir à rien »
Albert Samain, « La coupe » (1893)

Le déchet se définit par la négative. Il est, fondamentalement, une perte.

Perte de valeur, tout d'abord, qu'il s'agisse de valeur d'usage (l'objet devenu déchet ne sert plus ; il encombre), de valeur d'échange (ce qui ne vaut rien ne saurait se monnayer et se trouve exclu des circuits commerciaux) ou de valeur symbolique (il ne se pare d'aucun prestige, d'aucune distinction ; pire, il se fait insulte).

Perte d'appartenance, aussi, puisque la loi française de 1975 le définit comme « toute substance, matériau, produit ou plus généralement tout bien meuble abandonné ou que son détenteur destine à l'abandon » (Loi n° 75-633 du 15 juillet 1975, art. I). Le déchet est le résultat d'un geste qui le constitue comme tel en s'en dessaisissant, déracinement qui se constate sur les plans matériel (abandon sur la rue), légal, affectif (le déchet est une chose orpheline), mais aussi géographique (la décharge est toujours un ailleurs).

Perte d'individualité, enfin. Déchu de tout ce qui le caractérisait, l'objet perd sa dénomination précise pour devenir *ordure*,

le caractère indifférencié du terme traduisant cette dissolution dans une masse indistincte dont le seul élément commun est d'être de l'ordre du rebut. Devenir *déchet* revient à changer de nature profonde pour n'être plus défini que par son inutilité répulsive.

Ainsi avili, le déchet devient un non-objet, une *chose* strictement insignifiante. Il est un « moins-être » dira le philosophe François Dagognet dans *Des détritus, des déchets, de l'abject* (1997 : 12) [→ *François Dagognet, objets, matériologie et science des traces*], un « non-être » affirmera même le géographe Jean Gouhier, père de la rudologie, dans un entretien avec *L'Humanité* (2013). Le déclassement touche donc bel et bien à l'ontologique : le déchet ne se définit pas uniquement par la négative, il *est* le négatif, l'envers de l'être.

Et pourtant, il est question, de façon toujours plus prégnante, de le *revaloriser*, de transformer ce « non-être » en « peut-être », selon l'expression de Gouhier. L'abandon se comprend alors comme une mise à disposition : l'objet s'offre à un réinvestissement qui suppose de lui réinsuffler un usage et, partant, une valeur. En d'autres termes, revaloriser le déchet revient à nier sa nature déchétique, à démontrer que sa vacuité ontologique n'est qu'apparente.

Cette logique de récupération s'étend au-delà du seul recyclage matériel pour opérer sur le plan des représentations. La littérature s'y intègre en plein, ainsi qu'en témoigne la notion de « *litter-ature* » proposé dans *The Literature of Waste* par Susan Signe Morrison pour désigner la présence insistante de l'ordure dans les textes (2015 : 12). Cette *litter-ature* émerge principalement dans des contextes d'évolution des modes de production et de consommation, dont le rebut constitue le corollaire. Elle repose sur les mêmes mécanismes de valorisation que le recyclage. Là encore, il s'agit de dépasser le constat d'inutilité pour réinvestir l'objet. Le texte peut cependant aller plus loin que les collectivités publiques. Celles-ci finissent toujours par se heurter au « déchet ultime », celui qui ne peut plus être valorisé.

Cette frontière n'existe pas pour les représentations littéraires, qui, si elles peuvent répliquer la pratique du tri, peuvent aussi traiter de cette masse précisément en ce qu'elle a de définitif, d'encombrant et de menaçant.

La *litter-ature* se développe ainsi selon deux axes distincts, variant en fonction des époques et des visées. Le premier procède de ce geste de sélection et d'extraction propre à la pratique du recyclage. Il est particulièrement représenté dans la littérature du second XIX^e^ siècle, période durant laquelle il constitue d'ailleurs un modèle économique dominant, avant le brutal changement de paradigme qu'initie la Première Guerre mondiale. Le second axe consiste à aborder le déchet *en tant que déchet*, c'est-à-dire comme un ensemble diffus et indéfinissable que les sociétés occidentales tendent à invisibiliser et que la littérature s'efforce au contraire de mettre en lumière. Les textes qui s'inscrivent dans ce second courant, débutant avec les Trente Glorieuses et s'étendant jusqu'à nos jours, sont souvent porteurs d'un discours militant dénonçant les conséquences humaines et environnementales du « poubellocène ».

## UN TRÉSOR DANS UNE POUBELLE

Faire les poubelles est une activité prisée en littérature. La récurrence des scènes de récupération n'a rien de surprenant, le processus constituant en lui-même une micro-séquence narrative, faisant succéder à une première phase d'identification le « sauvetage » à proprement parler, puis la remise en état, qu'il s'agisse de réparation ou de simple nettoyage. L'objet retrouve alors une valeur et peut être réintégré dans le circuit commercial et engranger un profit, que celui-ci soit financier ou symbolique [→ *Réutilisation, réparation, bricolage*].

Cette suite d'opérations correspond à celle qui préside à la poétique de la « trouvaille » [→ *La trouvaille*]. Les trésors des poubelles appartiennent à cette catégorie d'objets qui, selon Bal-

zac et son *Cousin Pons*, « font : Chit ! chit… » à ceux qui savent entendre ([1847] 1973 : 57). Cette interpellation, réservée aux initiés, peut provenir d'un objet doté d'une véritable valeur et qui a été jeté par erreur ou alors d'un débris dont certains composants seront valorisés dans une logique de recyclage. L'intérêt de la trouvaille résulte aussi parfois de ce dont elle est porteuse, indépendamment de sa nature propre. De nombreux déchets sont ainsi investis d'une valeur mémorielle, traces permettant d'accéder à un passé, individuel ou collectif. D'autres sont véritablement *insignifiants*, mais s'individualisent par la valeur que leur découvreur projette sur eux, parfois en raison même de leur inconsistance. Ils peuvent alors être réinvestis poétiquement et esthétiquement et s'inscrire au sein de démarches artistiques spécifiques.

### *Trésors perdus*

Dans son ouvrage sur *Les Chiffonniers de Paris*, Antoine Compagnon souligne que l'objet de valeur égaré parmi les ordures constitue « un invariant de la légende du chiffonnage » (2017 : 89). Ce motif y étant largement traité, nous nous contenterons d'en signaler une déclinaison, intéressante en ce qu'elle thématise la contingence de la valeur. La nouvelle « La Perle », publiée par Jean Mauclère dans le quotidien catholique *La Croix*, exploite tardivement (elle date de 1932) la figure topique du « bon chiffonnier ». Désespérant de pouvoir payer les soins de sa fille malade et rêvant de trouver « une chose précieuse, n'importe laquelle », Guillaume Lancier découvre, au cours de sa tournée, une grosse perle montée en épingle de cravate parmi un monceau de détritus. Il se présente à la porte de la maison, confiant que sa trouvaille lui vaudra une importante récompense. La valorisation du trésor est ici très simple : la perle a une valeur marchande, ce qui implique que son propriétaire sera prêt à payer pour la récupérer, selon une pure logique économique. Le geste de restitution s'apparente à une transaction, même si Guillaume

est « conscient qu'il serait mieux de la restituer sans accepter de récompense ». Confronté au propriétaire de la perle, il apprend cependant que celle-ci est fausse et que l'homme s'est volontairement « débarrassé de ce bibelot sans valeur ». Il s'agit donc bien d'un déchet, puisqu'il y a eu acte d'abandon. La transaction envisagée s'en trouve invalidée, la bonne action consistant à rapporter la perle s'apparentant à présent au mieux à un geste vain, au pire à une nuisance. La portée morale de la nouvelle ne pouvait cependant se satisfaire de semblable dénouement. Ému par le récit du chiffonnier, l'ancien propriétaire décide de récompenser sa probité : « la perle pouvait être vraie et vous l'avez rendue », conclut-il avant de s'engager à payer les soins de l'enfant. Ce retournement amène une nouvelle reconfiguration de la valeur et de la tractation qui en découle : la valeur réelle de l'objet (nulle) est remplacée par une valeur fictive qui est celle que le chiffonnier avait cru voir en elle. Par ce transfert, l'objet cesse à nouveau d'être déchet pour redevenir trésor, puisqu'il permet de résoudre les problèmes financiers de son découvreur. La différence est que le trésor du biffin demeure un déchet pour son propriétaire, la tension narrative et la dimension édifiante reposant sur cette instabilité de statut qui pousse l'homme de bien à valoriser l'honnêteté au prix d'une perle.

### *Recyclage*

Le geste d'extraction peut aussi porter sur des éléments qui appartiennent de plein droit aux ordures, mais qui recèlent encore une valeur potentielle qu'il s'agit d'exploiter. C'est là le domaine du recyclage, notion centrale à la pensée du XIX^e^ siècle, ainsi qu'en témoignent les travaux de l'historienne Sabine Barles, qui n'hésite pas à parler, dans un ouvrage du même nom, d'une « invention des déchets urbains » dans la France finiséculaire. Avant les années 1880, remarque-t-elle, le principe dominant est celui du « bouclage du cycle des matières » (2014 : 123), en vertu duquel les déchets de la ville constituent des matières

premières de choix pour l'industrie et l'agriculture. Victor Hugo s'en fait l'écho dans un chapitre des *Misérables* où il s'indigne de l'aberration économique que constitue le tout-à-l'égout, qui commence à s'imposer sur le modèle italien et anglais :

> Paris jette par an vingt-cinq millions à l'eau. Et ceci sans métaphore. […]
> Ces tas d'ordures au coin des bornes, ces tombereaux de boue cahotés la nuit dans les rues, ces affreux tonneaux de la voirie, ces fétides écoulements de fange souterraine que le pavé vous cache, savez-vous ce que c'est ? C'est la prairie en fleur, c'est de l'herbe verte […], c'est du sang chaud dans vos veines, c'est de la santé, c'est de la joie, c'est de la vie. Ainsi le veut cette création mystérieuse qui est la transformation sur la terre et la transfiguration dans le ciel. ([1862] 2018 : 1221)

Au fil des transmutations à valeur ajoutée, Hugo investit pleinement une notion centrale au mythe de la chiffonnerie, celle de l'alchimie. Il note d'ailleurs dans le même passage : « Si notre or est fumier, en revanche, notre fumier est or ». Au « ceci tuera cela » s'ajoute donc un « ceci revivifiera cela », idéal de rédemption qui impulse un roman obsédé par la tension entre la possibilité du changement et le retour du même.

À cet enthousiasme répond, sur le mode ironique, « le délire de l'engrais » qui s'empare du Bouvard de Flaubert lorsque Pécuchet et lui se piquent d'agriculture :

> Dans la fosse aux composts furent entassés des branchages, du sang, des boyaux, des plumes, tout ce qu'il pouvait découvrir. Il employa la liqueur belge, le lizier suisse, la lessive, des harengs saurs, du varech, des chiffons, fit venir du guano, tâcha d'en fabriquer, – et, poussant jusqu'au bout ses principes, ne tolérait pas qu'on perdît l'urine ; il supprima les lieux d'aisances. On apportait dans sa cour des cadavres d'animaux, dont il fumait ses terres. Leurs charognes dépecées parsemaient la campagne. Bouvard souriait au milieu de cette infection. Une pompe installée dans un tombereau crachait du purin sur les récoltes. À ceux qui avaient l'air dégoûté, il disait : – « Mais c'est de l'or ! c'est de l'or ! » ([1881] 2021 : 375-376)

À la logique cyclique à laquelle aspirent les deux compères se substitue une fuite en avant où le déchet n'est plus rédimé par son réemploi, mais se dote d'un pouvoir contaminant par lequel il infecte tout ce qu'il touche, transformant des récoltes potentiellement prometteuses en une production inutile et sans valeur. Le cycle se trouve vicié, tendant vers une logique de mort et non plus de vie.

### *Objet mémoriel*

L'acte de sélection peut reposer sur une valeur qui n'est pas intrinsèque à l'objet, mais se trouve projetée sur lui en raison de ce dont il a été l'acteur ou le témoin. La dimension de reconnaissance prend alors tout son sens, puisqu'il s'agit de remonter au-delà de l'acte d'abandon afin de réinsérer l'objet dans une trajectoire qui le dépasse. Pour reprendre les termes de Marta Caraion dans son article « Déchets et littérature : l'équivoque herméneutique », le déchet agit alors comme « vecteur temporel de rétroaction » (2025 : 2) ; il permet d'accéder à un passé dont il est l'indice. *Les Pensées d'un gamin de Paris* synthétisent en une formule cette puissance de re-création lorsqu'elles donnent pour « hotte » (sous-entendu celle du chiffonnier) la définition de « poubelle de l'histoire » (Grand-Carteret, 1888 : 72).

Si le rebut se prête si bien aux approches résurrectionnistes, c'est qu'il tend à être négligé. Ni recherché ni enjolivé, il constitue la trace brute d'une existence dont il atteste la réalité. « Le tas d'ordures a cela pour lui qu'il n'est pas menteur », note Hugo ([1862] 2018 : 1226). Cette garantie d'authenticité préside à la fameuse évocation de « l'intestin de Léviathan » (c'est-à-dire les égouts parisiens) dans les *Misérables*. Le romancier y livre des réflexions d'ordres économique, historique, philosophique et sanitaire qui, toutes, se cristallisent autour de cette question centrale de la requalification de la valeur, rapidement associée aux notions de vérité et de dévoilement :

> L'égout, c'est la conscience de la ville. Tout y converge et s'y confronte. Dans ce lieu livide, il y a des ténèbres, mais il n'y a plus de secrets. Chaque chose a sa forme vraie, ou du moins sa forme définitive. […] Toutes les malpropretés de la civilisation, une fois hors de service, tombent dans cette fosse de vérité où aboutit l'immense glissement social, elles s'y engloutissent, mais elles s'y étalent. Ce pêle-mêle est une confession. ([1862] 2018 : 1226-1227)

L'ordure est le lieu du bas-les-masques et donc un espace de connaissance que l'« observateur social » se doit d'explorer, malgré sa répugnance. Il y apprend à transformer le débris en indice et à lire un savoir « dans l'effacement des choses qui disparaissent ». La philosophie gagne à cette reconfiguration de la perception, elle qui « reconstruit la pourpre d'après le haillon et la femme d'après le chiffon ». C'est donc véritablement une pédagogie du regard dans une perspective indicielle que livre Hugo dans ces pages, avec pour mot d'ordre de « retrouve[r] dans ce qui reste ce qui a été » (1228).

Les directives méthodologiques sont suivies d'un cas exemplaire lorsqu'est évoquée la découverte, parmi les sanies, d'une « loque informe et souillée » qui se révèle être le linceul de Marat. La trouvaille fait l'objet d'un travail de déchiffrement, à l'issue duquel elle se voit attribuer une identité, un parcours et une valeur. Ainsi réinsérée dans l'Histoire, elle oscille entre une double identité : « Épave ou souvenir ». La charge documentaire et mémorielle dont elle se trouve investie amène à s'interroger sur son devenir :

> On laissa cette guenille où elle était ; on ne l'acheva pas. Fut-ce mépris ou respect ? Marat méritait les deux. Et puis, la destinée y était assez empreinte pour qu'on hésitât à y toucher. D'ailleurs, il faut laisser aux choses du sépulcre la place qu'elles choisissent. En somme, la relique était étrange. Une marquise y avait dormi ; Marat y avait pourri ; elle avait traversé le Panthéon pour aboutir aux rats de l'égout. (1233)

Bien qu'élevé au rang de « relique » et porteur de l'« empreinte » de l'Histoire, le déchet ne constitue pas un objet mémoriel

comme les autres. Moins falsifiable et donc plus précieux par certains côtés, il ne peut être soustrait à son environnement, au risque de perdre cela même qui fait son intérêt. Le fait d'avoir été jeté est en effet constitutif de la « biographie » de l'objet [→ *Biographies d'objets*] ; nier cette étape en le réhabilitant revient à l'amputer d'une partie de son être. Selon les mots d'Octave Debary, dans *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, « [e]n dépérissant, il [l'objet] passe du soi à l'autre, à ce qui reste. Dans cet entre-deux, il possède le pouvoir de signifier ce passage » (2019 : 139). Le déchet ne se définit donc pas entièrement par le manque, mais également par le simple fait d'être déchet, constitutif d'un statut et d'une identité dont il est seul à pouvoir témoigner.

### *Objet inspirant*

Cet intérêt pour le déchet *en tant qu'il est déchet* sous-tend également la dernière catégorie de trouvaille, celle de l'objet inspirant. Celui-ci constitue en quelque sorte l'envers du détritus mémoriel en ce qu'il suppose une projection vers l'avant et non vers l'arrière. Ou disons plutôt que si projection vers l'arrière il y a, elle ne relève généralement pas d'une herméneutique scientifique, mais d'un travail d'imagination. Cette catégorie regroupe les projets littéraires qui s'élaborent sur la base du déchet trouvé par hasard et investi par une pratique artistique. Les démarches de ce type s'inscrivent dans un intérêt que l'on qualifiera de perecquien pour l'« infra-ordinaire », cet en-deçà du notable que l'oulipien invite à ramener à la conscience [→ *L'infra-ordinaire*]. Le détritus en constitue l'une des incarnations les plus abouties, en faisant de la trivialité et de la futilité – deux qualités fondamentales de l'infra-ordinaire – de véritables modes d'existence.

Parmi ces entreprises littéraires reposant sur la rencontre fortuite sur un coin de trottoir d'un poète et d'un résidu figure notamment *L'Herbier des villes* d'Hervé Le Tellier. Comme en

témoigne son titre, cet ouvrage se veut œuvre de naturaliste, cataloguant les spécimens rencontrés et notant, dans une terminologie inspirée des classifications scientifiques, le nom latin (fantaisiste) de l'objet, son appellation commune, son habitat (lieu précis de la trouvaille), ainsi que ses propriétés. Un sac en plastique devient ainsi un «*Plasticus sacculus*», de la famille des «*Instrumenta domestica*». Il s'ensuit un effet de défamiliarisation, en vertu duquel l'objet, toujours reconnaissable, perd ses caractéristiques d'*avant* (notamment sa fonction) pour devenir une entité inséparable de son nouveau contexte d'existence et qui doit conduire à une nouvelle inscription dans le registre du réel. La valorisation esthétique découle ici de la rupture définitive que consacre l'acte de jeter, rupture qui libère le détritus de tout lien préexistant et le rend disponible à une requalification. Le sous-titre de l'ouvrage – «Choses sauvées du néant» – témoigne du pouvoir de cette ré-identification (qui se veut toujours une identification *à côté*) pour faire advenir l'objet à l'existence. Ce n'est que lorsqu'il a été ainsi réévalué – mais toujours en tant que déchet – qu'il peut se prêter à un réinvestissement artistique, prenant la forme de haïkus inspirés par la trouvaille.

## Poétique du monceau

En les insérant dans un mouvement d'évacuation et non plus de réemploi, la rupture de la logique du cycle des matières à la fin du XIX^e^ siècle vient profondément modifier le rapport aux déchets. Ceux-ci quittent alors la hotte du chiffonnier pour rejoindre un nouvel espace, lieu de l'empilement et du stockage, la décharge. Ainsi relégués, ils perdent progressivement leur valeur de signes singuliers pour devenir *ordure*. Celle-ci suppose le contact étroit, la fusion d'entités qui finissent par ne plus pouvoir se distinguer les unes des autres. Selon les analyses devenues classiques de l'anthropologue Mary Douglas dans *De la Souillure*, c'est précisément du mélange des catégories per-

çues comme devant demeurer distinctes que naît la répugnance. La souillure peut ainsi être définie *a minima* comme « quelque chose qui n'est pas à sa place » ([1967] 2001 : 55). Elle suppose l'existence d'un ordre culturel auquel elle contrevient et qu'elle révèle en négatif : « Là où il y a saleté, il y a système ». Rejeter ce qui est perçu comme souillé revient à se prémunir contre un danger envers l'ordre social et la culture qui le sous-tend.

Douglas perçoit cependant que le désordre n'est pas que menace : s'il « détruit les agencements existants », il est « doué aussi de potentialités » (111). Cette double polarité nourrit nombre de textes littéraires contemporains. L'ordure y est à la fois cette masse gigantesque, accusatrice et répulsive, et un univers de possibles, certes plus dystopique qu'utopique, mais qui s'offre néanmoins à une forme de réinvestissement esthétique, politique ou idéologique.

### *L'envers du monde*

La décharge fascine autant qu'elle révulse. Elle est un hors lieu, un espace non cartographié et hostile, une hétérotopie, pour reprendre le terme de Michel Foucault ([1967] 2001) [→ *Friches industrielles*]. Elle n'en constitue pas moins, pour qui dépasse ce premier mouvement de recul, un immense terrain d'exploration. Un tel geste implique un radical renversement des valeurs, rendant désirable ce qui répugne et esthétique ce que l'on cherche à tout prix à dissimuler.

Cette inversion systématique est fondatrice du personnage d'Alexandre Surin, « l'empereur des gadoues » (1975 : 31) du roman *Les Météores* de Michel Tournier. Héritier malgré lui de l'entreprise familiale de traitement des déchets, Alexandre transforme cet empire commercial en un territoire « inverti » (30), c'est-à-dire où le renversement axiologique fait loi. Ce monde est à la fois tout à fait autre et étrangement familier, conformément au modèle de l'*Unheimlich* freudien. La décharge de Marseille est la plus remarquable à cet égard :

> À mesure qu'on avance, les arbres – de plus en plus rares, il est vrai – se chargent de frisons, de serpentins, de mousse de verre, de cartons ondulés, de tortillons de paille, de flocons de kapok, de perruques de crin. Ensuite toute végétation disparaît – comme en montagne au-dessus d'une certaine altitude – quand on entre dans le pays des collines blanches. Car ici, les gadoues sont blanches, oui […]. Blanches et étincelantes, singulièrement au soleil couchant, en vertu sans doute des tessons de bouteille, des carcasses de celluloïd, des éclats de galalithe et des lamelles de verre dont elles sont pailletées. (250)

Les déchets individuels se fondent en une masse homogène – les gadoues – qui dessine des paysages lunaires et mystérieux, où les règles de l'extérieur n'ont apparemment plus cours.

Le rapport entre les deux univers n'est cependant pas entièrement rompu. La décharge constitue l'« aspect négatif » (30) de la société : « c'est un monde parallèle à l'autre, un miroir reflétant ce qui fait l'essence même de la société » (80). Tournier renoue avec l'idée d'une sociologie des détritus en vertu de laquelle l'ordure révélerait la vérité de l'être. Contrôler la décharge revient alors à tenir le monde en son pouvoir :

> [Cet empire] plongeait également dans l'intimité la plus secrète des êtres puisque chaque acte, chaque geste lui livrait sa trace, la preuve irréfutable qu'il avait été accompli – mégot, lettre déchirée, épluchure, serviette hygiénique, etc. Il s'agissait en somme d'une prise de possession totale de toute une population, et cela par-derrière, sur un mode retourné, inversé, nocturne. (30)

Le lieu de l'ordure est celui où se donne à déchiffrer le monde, tout un chacun livrant un peu de ce qu'il est à travers ce qui lui semble le plus négligeable. À ce régime, la marge se fait centralité, tandis que l'envers prend le dessus sur l'endroit. Au terme du processus, c'est le monde extérieur qui semble le pâle reflet de la décharge.

### *Dénonciation*

La revalorisation esthétique n'exclut pas la dimension militante. La masse indifférenciée des ordures porte souvent en elle

le reproche plus ou moins explicite de la responsabilité occidentale dans l'avènement du *poubellocène*. La mise en accusation tend toutefois à se spécifier pour porter sur une facette précise du problème, allant de la production et de l'acte d'achat à la délocalisation.

La question de la surproduction et du gaspillage alimentaire est abordée par Arthur Brügger dans *L'Œil de l'espadon*, description amère du fonctionnement d'une grande surface à travers le regard naïf du poissonnier Charlie. Rendu attentif par Émile – un photographe réalisant un reportage sur le sujet – à la question des invendus, Charlie décide, avec la complicité d'Émile, de dévaliser les rayons de tous les produits qui atteignent la date de péremption pour les redistribuer aux passants et à des associations d'aide aux démunis. Mais personne ne veut de ces marchandises échappées au cycle usuel des échanges commerciaux, dont relève également le don. La réponse d'un badaud – « Beurk, mais allez-vous faire voir, avec votre bouffe avariée ! C'est pas écrit poubelle sur mon front ! » (141) – cristallise l'échec de cette démarche qui, en voulant empêcher le *devenir déchet*, accélère en réalité le processus. Le roman met en lumière la complexité des mécanismes d'attribution de la valeur, essentiels à la désirabilité du produit, ainsi que les entraves qui s'opposent aux initiatives individuelles dans le domaine. Les aliments soustraits à la logique mercantile terminent leur parcours dans un container, connaissant le même destin que s'ils étaient restés en rayon, mais en accéléré. *In fine*, c'est la question de la responsabilité – individuelle, collective, artistique – que pose le texte, sans y apporter de réponse définitive.

Guillaume Poix se situe plus en aval dans la chaîne du traitement des ordures lorsqu'il s'attache à dépeindre la décharge ghanéenne d'Agbogbloshie, où finissent nombre de déchets électroniques. La dénonciation porte en grande part sur l'invisibilisation des détritus qui conduit à les expédier dans les pays du Sud. Cet éloignement est cependant mis en péril par l'existence de nombreux « fils conducteurs » qui tissent autant de réseaux –

économiques, électriques, sociaux – reliant les individus et les continents autour de problématiques communes. Ce courant, c'est d'abord l'impulsion électrique qui traverse la décharge et menace à tout instant d'électrocuter les ferrailleurs. C'est aussi celui qui unissait les ordinateurs et autres tablettes à un *World Wide Web* révélateur d'un monde à la fois hyperconnecté et oublieux de certains espaces. Surtout, le courant représente cette marée matérielle qui transfère inexorablement les déchets du Nord vers le Sud, en vertu d'une sorte de mouvement organique présenté comme une mue périodique. Agbogbloshie devient alors le lieu où « se matérialisent ondes et flux » (2017 : 40). Par ce rappel constant des connexions entre un espace familier et le décor infernal de la décharge, l'auteur contrecarre l'apparente étrangeté, en soulignant invariablement que ces montagnes inhospitalières procèdent directement d'actions familières.

La question de la responsabilité occidentale est enfin abordée de façon satirique par Daniel Pennac dans sa pièce de théâtre *Le 6e Continent*. Relisant à sa façon les travaux de Douglas, Pennac imagine l'itinéraire d'une famille de fabricants de savon (domaine de la salubrité) qui accroît ses bénéfices en se lançant dans le commerce des emballages (domaine du jetable), puis enfin dans la gestion des ordures (domaine de la souillure), lesquelles sont simplement évacuées en mer, tandis que les différentes générations se félicitent de la croissance « d'une fortune familiale qui doit tout à l'amour de la propreté » (2012 : 115). Les personnages poussent le cynisme jusqu'à faire de ce « 6e Continent » dont ils ont favorisé l'émergence une curiosité touristique qui achève de les enrichir, avant de s'écraser en avion au milieu de cette mer d'immondices, car « l'ordure retourne à l'ordure » (152), relecture farcesque du bouclage du cycle des matières.

### *Déchets humains*

L'une des lignes de force des travaux de Jean Gouhier est d'étendre l'étude de la marginalité géographique (lieu privilégié du

déchet) à la marginalité sociale : « Les biens et matériaux déclassés attirent les pauvres et marginaux sociaux », note-t-il (2013). Dans leur article « Pour une approche multiscalaire des lieux dévastés : décharge, île, ligne d'aridité », Chloé Chaudet, Claire Gallien et Lucie Taïeb montrent de même que ces rapprochements entre déchet, ailleurs et autrui ont pour conséquence que « le déchet est finalement toujours associé à l'autre, et non à soi » (2021 : 102).

Cette assimilation de certains groupes humains à des rebuts est centrale dans l'entreprise de dénonciation mise en place par les textes. Présente chez Tournier, Poix ou encore Pennac, elle est également au cœur du roman de Béatrix Beck *La Décharge* (1979), où cette appellation devient le surnom de l'héroïne, Noémi Duchemin, jeune fille issue d'une famille marginale chargée de l'entretien du dépotoir municipal. La Décharge (toujours capitalisée) constitue pour les Duchemin un univers complet. Lieu de vie, elle fournit le mobilier, les ustensiles du quotidien, les jouets. Lieu de mort, elle accueille les enfants mort-nés du couple et sert de sépulture au père de famille. Sans surprise, elle devient l'expression du mépris des habitants pour ces êtres à part, soupçonnés de tous les crimes, l'« ordure » désignant, en filigrane, les pratiques incestueuses du père. Son caractère évaluatif ne se limite cependant pas à la seule famille Duchemin. Au fil du roman, la Décharge prend des proportions infernales, animée par « son feu perpétuel de buisson ardent qui brûlait sans se consumer » (1979 : 60). Lieu du Jugement, elle accueille les âmes des damnés de la Terre : « Vous serez tous réduits à rien dans la grande Décharge. Vous z'hurlerez, mes frères, tandis que je verserai du pétrole sur le feu » (31), prêche le frère Duchemin. Le lieu du déchet devient celui de la saleté morale, à l'échelle d'une communauté. Cet espace intègre cependant la possibilité de la rédemption. La mort du père dans l'incendie du dépotoir équivaut ainsi à une forme de « décharge » au sens juridique du terme : « Le village traitait Papa de vieux dégoûtant. Même qu'il l'aurait été, sa mort sur la Décharge l'a réhabilité » (78). Beck explore ici les limites de la revalorisation des ordures en l'appli-

quant aux humains. La rédemption peut ainsi se comprendre comme un recyclage, tandis que la damnation constitue ceux qui s'y exposent en déchets ultimes.

★

L'étymologie des différents «mots du déchet» révèle un imaginaire récurrent de la perte, de la déchéance, du dégoût [→ *Déchet, détritus, rebut*]. Cet univers de la négativité constitue cependant une inépuisable source d'inspiration pour une littérature qui ne rechigne pas à tenir des propos orduriers. Il se prête en effet à des discours variés, allant de la réflexion axiologique aux considérations économiques, de l'exploration sociologique à l'investigation historique et des préoccupations écologiques à la dénonciation géopolitique. Cette multiplicité des approches s'explique par la plasticité du déchet, qui se prête à tous les réinvestissements tout en demeurant porteur d'une «vie antérieure». Reliquat négligé, il est néanmoins chargé d'information sur le mode de vie, l'histoire et l'idéologie de ceux qui l'ont abandonné, ces différentes strates se trouvant activées en fonction de la finalité du propos. D'insignifiant, il devient alors sursignifiant, cet investissement massif amenant à se demander si cet objet protéiforme, revendiqué, riche sur le plan interprétatif, est véritablement encore un déchet.

### Bibliographie

Balzac Honoré de, *Le Cousin Pons* [1847], éd. André Lorant, préface de Jacques Thuillier, Paris, Gallimard, 1973.

Beck Béatrix, *La Décharge*, Paris, Sagittaire, 1979.

Brügger Arthur, *L'Œil de l'espadon*, Chêne-Bourg, Zoé, 2015.

Flaubert Gustave, *Bouvard et Pécuchet* [1881], éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Anne Herschberg Pierrot, Jacques Neefs, Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2021.

Grand-Carteret John, *Pensées d'un gamin de Paris par un écrivain pas bégueule, mais anti-pornographe*, Paris, Louis Westhausser, 1888.

Hugo Victor, *Les Misérables* [1862], éd. Henri Scepi avec la coll. de Dominique Moncond'huy, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2018.

Le Tellier Hervé, *L'Herbier des villes. Choses sauvées du néant*, Paris, Textuel, 2010.
Mauclère Jean, « La Perle », *La Croix*, 8 janvier 1932.
Pennac Daniel, *Le 6e Continent*, Paris, Gallimard, « NRF », 2012.
Poix Guillaume, *Les Fils conducteurs*, Paris, Gallimard, « Verticales », 2017.
Tournier Michel *Les Météores*, Paris, Gallimard, « Soleil », 1975.

## Déchet, détritus, rebut

Les mots du déchet en disent long sur l'imaginaire qui entoure ce dont plus personne ne veut. « Déchet » est issu du bas latin *decadere*, « tomber ». L'idée de chute en est donc indissociable, tout d'abord dans le sens de « reste », de « quantité perdue », mais également dans celui de fléchissement moral, attesté dès l'origine et encore prégnant dans « déchoir » ou « déchéance ». Le déchet a donc partie liée avec la faute, avec la Chute dans ce qu'elle a de plus éthique. Le terme découle plus spécifiquement du déverbal de *déchoir*, qui prend la forme de *dechié* (attesté dès le XIIIe siècle). Bien qu'il n'en soit rien étymologiquement parlant, la proximité phonique de cette forme avec l'univers du bas corporel contribue également à stimuler des représentations excrémentielles, qui contribuent à dévaloriser ce qui a triplement chu – physiquement, moralement et physiologiquement (Harpet, 1998).

Ce qui n'est présent que par association d'idées dans le déchet est en revanche véritablement constitutif de l'ordure. Celle-ci découle du latin *horridus*, « à l'aspect sauvage, horrible », par l'intermédiaire de l'ancien adjectif *ord*, signifiant « sale, immonde ». « Ordure » désigne dès les premières attestations « ce qui souille », signification qui se précise au XIVe siècle de la notion d'« excrément », en même temps qu'est attesté le sens d'« immondices ». Dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey met en lumière l'association étroite que fait la pensée classique entre ce terme et la part organique, corporelle. Là encore, la dimension morale est omniprésente, le terme étant employé dès les premières attestations pour désigner une « action déshonnête, moralement répréhensible », puis une personne objet de mépris et de répulsion (article « Ordure »).

Cette idée de dégoût suppose une volonté de mise à distance qui est, pour sa part, inséparable du « rebut ». Celui-ci, déverbal de *rebuter*, désigne, dès le XVIe siècle, « ce qui est dédaigné, laissé de côté », qualificatif qui, là encore, ne tarde pas à s'appliquer aux êtres aussi bien qu'aux choses.

Au sein du paradigme ordurier se signalent encore « immondice », du latin *immundus*, « immonde » ; « détritus », de *detritus*, « usé, broyé » ou encore « débris », du verbe *débris(i)er*, « mettre en pièces ». Les termes désignant les *res derelictae* véhiculent donc toujours déjà une forte portée connotative, qui fait du déchet et de tous ses avatars des objets *chargés*, symboliquement, moralement, affectivement. Dire l'ordure revient à mobiliser un univers de perte, de cassure, de transgression, de déjection, de répulsion et de mise à l'écart, qui signale à la fois ce statut d'« objet maudit » tout en soulignant le potentiel esthétique, imaginatif, poétique que charrie avec elle cette légende noire. « Or comme ordure », ainsi que le proclame le titre d'une nouvelle de Frédéric Ciriez.

*Sophie-Valentine Borloz*
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin…

Ciriez Frédéric, « Or comme ordure », *Récits B*, Paris, Verticales, 2021.
Harpet Cyrille, *Du déchet : philosophie des immondices. Corps, ville, industrie*, Paris, L'Harmattan, 1998.

## Réutilisation, réparation, bricolage

Bien que reposant sur un idéal commun de refonctionnalisation, la réutilisation doit être distinguée du recyclage. La première consiste dans le réemploi d'objets ayant subi une déchétisation préalable, dans leur usage d'origine ou d'une façon renouvelée, sans qu'il y ait de transformation de la matière. Le second implique au contraire une phase de retraitement industriel qui considère le déchet comme une source de matière première pouvant ensuite servir à produire de nouveaux objets (M. Le Meur parle de « matière première secondaire » [2021 : 39]). On peut donc considérer que le recyclage conserve la matière, tandis que la réutilisation conserve la fonction, ou du moins la forme.

La réutilisation d'un objet déchu résulte généralement d'un choix individuel (idéologique ou dicté par les circonstances) et échappe largement à toute forme d'institutionnalisation, à l'inverse du recyclage qui nécessite des infrastructures importantes. Il s'agit d'une démarche privée, reposant sur des compétences propres, d'ordre technique (en cas de réparation ou de transformation) ou créatif (lors d'un changement d'affectation). Dans tous les cas, cela revient à investir ce qu'Octave Debary nomme « la valeur d'incertitude de l'objet » (2019 : 62), à savoir le flou évaluatif qui résulte de son usure, mais aussi de sa capacité à devenir autre chose. Le constat d'inutilité et de finitude inhérent au détritus se trouve nié au profit d'un pari sur l'avenir, d'un regard oblique porté sur ce que d'autres ont déjà condamné.

En cela, la pratique de la réutilisation rappelle la notion de bricolage proposée par Claude Lévi-Strauss. Cherchant à caractériser la pensée mythique, Lévi-Strauss la compare au bricolage, remarquant que cette pratique revient à utiliser les « moyens du bord », réunis non en perspective d'un « projet » clairement défini, mais au nom de leur « instrumentalité », « autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, parce que [...] "ça peut toujours servir" » (1962 : 27). Il en résulte que ces éléments ont toujours un passif, un vécu dont ils sont porteurs, ce qui conduit l'anthropologue à les qualifier de « précontraints » (29). Leur refonctionnalisation ne pourra opérer que dans l'espace rendu possible par cet usage originel et les caractéristiques qu'il leur imprime. Tout l'art du bricoleur réside alors dans sa capacité à faire de cette contrainte une force, mettant ainsi en œuvre une pensée de traverse qui déjoue les limitations imposées par la conception d'origine. Appliquée au domaine très concret de la réutilisation, cette notion permet de la penser comme une forme de résistance, individuelle mais répandue, qui détourne la logique consumériste.

La littérature investit régulièrement ces effets de détournement, notamment dans des textes mettant en scène l'univers de la décharge. La réutilisation permet alors

de s'extraire d'un discours misérabiliste en mettant en avant l'inventivité des démunis. Dans *La Décharge* de Béatrice Beck, la protagoniste évoque avec nostalgie ces « trouvailles » d'enfance : « pneus dans lesquels on se taillait des semelles, casseroles qu'on décabossait, flacons, boîtes à cirage qui faisaient des dînettes » (1979 : 24). La démarche de requalification est proche du jeu symbolique, le regard enfantin constituant bien une forme de « pensée sauvage » qui envisage un au-delà de l'objet. Ce regard oblique dicte aussi les gestes de prélèvement opérés par le narrateur de *L'Étourdissement* de Joël Egloff (2005) : après avoir meublé son domicile grâce à la décharge, celui-ci ambitionne de reconstituer une voiture à partir de pièces détachées. Si cette tentative ne ressortit pas d'une transformation de la fonction à proprement parler, le caractère hasardeux du projet (le personnage ne possède que quelques pièces) lui confère une dimension fantasmatique : il s'agit moins de construire une voiture que le rêve d'une voiture, avec ce que cela suppose de liberté et d'évasion. Là encore, le braconnage est tant matériel que mental, les fissures des objets constituant autant de brèches offertes à l'imagination et à l'appropriation créative.

*Sophie-Valentine* Borloz
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin…

Certeau Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990.

Debary Octave, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, Grane, Créaphis, 2019.

Le Meur Mikaëla, *Le Mythe du recyclage*, Paris, Premier Parallèle, « Carnets parallèles / Les choses de la vie », 2021.

Lévi-Strauss Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

# Objets pauvres

*Jérôme Meizoz*
*Université de Lausanne*

Dans le foisonnement de la littérature narrative contemporaine, au vu du faible recul critique dont nous disposons, il est très difficile de tracer des tendances précises sur la question des « objets » littéraires. Progressant à la sagaie dans la jungle des livres, je propose toutefois de distinguer deux modes de représentation des objets, issus de la longue tradition réaliste (Caraion, 2020a : 31).

Le premier relève du roman « documentaire » qui confère aux objets un rôle narratif, fonctionnel et symbolique, voire la charge de l'« effet de réel » (Barthes, 1968). Dans *Devenirs du roman* (2007) et *Devenirs du roman. Écritures et matériaux* (2014), le collectif Inculte a mené une réflexion féconde sur les façons d'enrichir la fiction d'une documentation variée, dans le sillage par exemple de G. W. Sebald (*Austerlitz*, 2001), de H.M. Enzensberger (*Hammerstein ou l'intransigeance*, 2008) ou des romans de Patrick Modiano comme *Voyages de noces* (1990), fiction documentée par des sources analogues à celles mobilisées en vue du récit factuel *Dora Bruder* (1997). Les deux volumes d'Inculte théorisent et illustrent les fictions des membres du collectif ainsi que d'auteurs aux préoccupations proches, qu'il s'agisse de Maylis de Kerangal, (*Réparer les vivants*, 2014), de Mathias Enard (*Zone*, 2010 ; *Boussole*, 2015),

de Joy Sorman (*Comme une bête*, 2012) ou d'Olivia Rosenthal (*Éloge des bâtards*, 2019).

Le second déploiement des objets littéraires me semble avoir lieu au sein d'une « littérature du réel » qui tourne le dos à la fiction au profit d'une visée historique et testimoniale plus directe (Jablonka, 2014 : 225). Dès la décennie 2000-2010, la critique relève la montée en puissance d'une littérature factuelle rejetant le roman d'imagination, issue d'enquêtes de terrain ou intégrant des archives et documents divers. Pensons au « roman vrai » que promeut Javier Cercas avec *L'Imposteur* (2015). À cette période, le recours à l'« effet de document » s'affirme d'ailleurs massivement dans les arts comme le cinéma, la photographie, le théâtre et les arts plastiques, comme le remarque Marie-Jeanne Zenetti (2017 : 68). Une telle tendance factualiste hérite notamment du *New journalism* américain et des reportages sociaux comme ceux de Jack London puis de George Orwell (Zenetti, 2014). Pensons aux enquêtes de Florence Aubenas (*Le Quai de Ouistreham*, 2010 ; *L'Inconnu de la Poste*, 2021) ; au montage de témoignages chez Olivia Rosenthal (*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, 2014) et Sophie Divry (*Cinq mains coupées*, 2020) ; au rejet de la fiction chez Emmanuel Carrère (*D'autres vies que la mienne*, 2009) et aux récits historiques d'Éric Vuillard (*14 juillet*, 2016 ; *L'Ordre du jour*, 2017, prix Goncourt ; *La Guerre des pauvres*, 2019 ; *Une sortie honorable*, 2022). Une tendance semblable caractérise l'écriture des sciences sociales où des historiens et des sociologues inventent des modes narratifs complexes, nourris des techniques littéraires, pour renouveler l'écriture de leurs disciplines d'origine (Philippe Artières, *Vie et mort de Paul Gény*, 2012 ; *Miettes. Éléments pour une histoire infra-ordinaire de l'année 1980*, 2016 ; Éric Chauvier, *La Petite ville*, 2017 ; *Laura*, 2020 ; Ivan Jablonka, *Laetitia*, 2016, prix Médicis). Ces dispositifs mettent en valeur et en crise la pluralité matérielle des sources ainsi que la diversité des voix sociales impliquées dans la relation des événements.

Parmi les références tutélaires de cette « littérature du réel », reviennent régulièrement les noms de Michel Leiris, de Georges

Perec, les récits sociologiques d'Annie Ernaux et *Dora Bruder* (1997) de Patrick Modiano. En pleine vogue du Nouveau Roman, Georges Perec publiait, « Pour une littérature réaliste », article-manifeste appelant de ses vœux une écriture transitive devenue « un moyen de connaissance » ([1962] 1992 : 54). Profitant de son expérience de documentaliste au CNRS, il convoquait la sociologie à l'appui d'une « littérature-vérité » dont Robert Antelme faisait figure de modèle (*L'Espèce humaine,* 1947). Dans *Les Choses* (1965), premier roman de Perec, un couple de psychosociologues mène des enquêtes quantitatives sur la consommation des ménages. Le roman dresse méticuleusement l'inventaire des objets dont ils rêvent et qu'ils acquièrent peu à peu. Avec les *Mythologies* (1957) de Barthes, *L'Extase matérielle* (1967) de Le Clézio et l'essai de Jean Baudrillard, *La Société de consommation* (1968), les objets de consommation de masse accèdent via les sciences sociales, et pour longtemps, au statut de thème littéraire de premier plan, comme l'écrit Valère Novarina dans *Le Théâtre des paroles* :

> Montreurs, bateleurs, vendeurs et revendeurs d'informations, les télévangélistes sont déjà parmi nous : ils nous exhortent jour et nuit et sur trente-six tons à chanter tous ensemble la nouvelle foi : « Glorifions les objets ! » […]. (2007 : 228)

Perec constitue une référence majeure des auteurs contemporains qui lui empruntent des contraintes narratives, des modalités de description ou l'attention méthodique à l'« infra-ordinaire » : ainsi d'Annie Ernaux (*Les Années*, 2008 ; *Regarde les lumières mon amour*, 2014) ; de Thomas Clerc (*Intérieur*, 2013) ; de François Bon (*Autobiographie des objets*, 2012) ; d'Olivia Rosenthal (*On n'est pas là pour disparaître*, 2007 ; *Que font les rennes après Noël ?*, 2009) ; de Philippe Vasset (*Un livre blanc*, 2007) ou de Joy Sorman (*Lit national*, 2013 ; *L'Inhabitable*, 2016).

Au sein de ce paysage littéraire esquissé à gros traits, j'aimerais proposer un parcours singulier dans un ensemble romanesque moins visible, qui ne relève ni du roman documentaire

ni de la non-fiction factualiste. Les romans que je vais présenter appartiennent à la production restreinte du champ littéraire : signés d'auteurs reconnus par leurs pairs, ils sont parus chez des éditeurs de littérature réputés et ont bénéficié de l'attention de la presse spécialisée. C'est dire combien est net, ici, le biais de sélection. La question de savoir s'il y a là un *corpus* cohérent, significatif et de taille suffisante pour mériter ce nom est difficile à trancher, vu notre faible recul sur l'abondante production contemporaine. Mais cet ensemble me semble original en ce qu'il se détourne à la fois du réalisme romanesque et des genres documentaires. Il se distingue, me semble-t-il, par le traitement singulier qu'il fait d'*objets pauvres*. J'entends par là des objets insignifiants ou ordinaires, souvent usés ou relégués, qui jouent pourtant un rôle majeur dans la dynamique des fictions. Les objets pauvres pointent vers la vie ordinaire, les pratiques vernaculaires, les improvisations et tactiques d'existence voire de survie (Meizoz, 2021). Ils opposent le bricolage modeste à l'*hybris* technologique [→ *Réutilisation, réparation, bricolage*]. Dans leur insignifiance même s'installent de sommaires rituels voire des formes très locales de sacralité. C'est l'attention du romancier aux détails, aux formes diverses que prend la vie, qui leur donne une place décisive et les investit de fonctions narratives. Ces objets désignent des situations ou des relations « qui n'échappent à la conscience que parce qu'elles sont en permanence devant nos yeux » (Wittgenstein, [1953] 2004 : § 415). Objets fragiles, sommaires, jetés ou récupérés, usés ou hors d'usage, ils servent de truchements silencieux, de médiations entre un monde âpre et les ressources des individus [→ Objets de nécessité et précarités matérielles dans la littérature : l'exemple des littératures ouvrières de la première moitié du XX^e^ siècle]. S'ils existent bien comme objets techniques, ils débordent cet état pour signifier sur des modes divers, comme « nœud d'un réseau de rapports invisibles » selon l'expression d'Italo Calvino dans ses *Leçons américaines*. Celui-ci va plus loin, accordant un statut « magique » à tout objet narrativement configuré :

> On peut dire que dès qu'un objet apparaît dans un récit, il se charge d'une force particulière, devient comme le pôle d'un champ magnétique, le nœud d'un réseau de rapports invisibles. Le symbolisme d'un objet peut être plus ou moins explicite, mais il existe forcément. Nous pourrions dire que, dans un récit, un objet est toujours un objet magique. ([1985] 2018 : 54)

## Les choses et les mots : Lovay, Savitzkaya

Parmi les héritiers du Nouveau Roman et des avant-gardes formalistes des années 1970 [→ *Marguerite Duras,* La Vie matérielle], le Suisse Jean-Marc Lovay (*Polenta*, 1980) et le Belge Eugène Savitzkaya (*En vie*, 1994), tous deux entrés en littérature en 1976, élaborent leurs fictions à partir d'objets pauvres dont la banalité apparente est dérangée voir transfigurée par les gestes des personnages. On peut y lire des traces du regard distancé ou sidérant que le Nouveau Roman a porté sur l'étrange autonomie des objets, à l'opposé de ceux, humanisés ou apprivoisés, qui assurent bravement le vraisemblable dans le roman réaliste (Caraion, 2020a : 44). À l'instar de l'*arte povera*, on pourrait parler chez Lovay et Savitzkaya de littérature *pauvre*, moins pour ses agencements et ses procédés formels héritiers des avant-gardes que pour son choix de ses matériaux thématiques.

Dès les premières lignes, *Polenta* impose un décor d'une familière étrangeté : « Entre la cité et les huttes où on habitait, il y avait les poudrières, la manufacture à lunettes, les vieilles fabriques de tonneaux et le hangar à pommes de terre » (7). Ce monde incertain est difficile à situer dans le temps (le mot « fabrique » a une connotation désuète, bien que des « camionnettes » y circulent), banlieue délabrée, peuplée de travailleurs pauvres. Le narrateur (dont le nom reste inconnu) partage avec Hector une cabane très sommaire. Ce dernier vit de transports de marchandises tandis que le narrateur cuisine longuement. Tous deux luttent contre des attaques d'angoisses paranoïaques, entre désir de crime et peur des maléfices alentour.

Dans la hutte voisine, une fillette est morte, et les deux hommes invitent sa sœur survivante à partager leur pitance. Quelles relations peuvent se nouer entre eux ? Méfiance, crainte d'empoisonnement, désir, violence, cannibalisme ? La pensée des deux hommes est empreinte de croyances sorcières. Pour conjurer les images de crime qui l'habitent, le narrateur ne connaît que les gestes de « préparation des nourritures », le plus souvent une « polenta » (35). Cela prend les allures d'une longue cérémonie culinaire accomplie à l'aide d'ustensiles sacrés. Véritable rituel dans la pauvreté de la hutte, il donne la seule paix possible, suspend les peurs et instaure entre les trois protagonistes une temporaire « communion » (11, 36, 47, 58, 103). Le repas partagé comme espace temporairement pacifié réitère ici un motif anthropologique de commensalité, très fréquent en littérature. Au cours des préparations, les ustensiles de cuisine s'inscrivent dans une série de gestes conjuratoires ou fétichistes :

> Lorsque la casserole fut vide, j'ai tout rangé. La perfection fut dans chacun des gestes de remise en place. (40)
> J'ai quitté les lavages d'objets pour m'en aller fumer devant la hutte. (37)
> J'ai aussi aperçu dans mon action de nettoyage, une tendresse pour les objets […] et j'ai palpé et admiré mes ustensiles de cuisine […]. (69-70)
> J'ai ouvert le buffet, et j'ai regardé les bouteilles alignées, je les ai admirées dans toute la réserve et la sécurité qu'elles incarnaient. (82)
> J'ai admiré les objets répandus avec ordre dans la pièce ; il y eut devant mes yeux un ordre imprévu, qui avait, depuis notre déménagement lointain, intimé la pulsion de ranger ces objets avec une délicatesse qui m'avait paru cruelle. (107)
> […] je suis allé vers chez nous, en promenade, avec en moi la vision luisante et cristalline de mes ustensiles de cuisine formidablement nettoyés. (115)

C'est bien d'une compulsion ritualiste que procède l'ordre de la hutte, suite de gestes qui aboutit à une rassurante contemplation extatique et esthétique (« admiré… vision »). Une pensée animiste gouverne le rapport du narrateur aux objets, qui leur

attribue des intentions ainsi qu'une relation personnelle avec l'humain. Ceux-ci induisent les affabulations du narrateur, au sens où l'on parle d'induction hypnotique. Dans l'esprit du narrateur, les mots d'ailleurs ont une valence d'objets capables de dicter ses gestes :

> Les mots aussi n'avaient été que des objets, manipulés, et ils étaient venus régulièrement influencer les gestes quotidiens. Le mot « crime », plus que la signification d'un acte criminel, avait jeté en moi une crainte, de tout temps, et le crime était devenu un objet dans mon esprit, comme une hache paternelle au coin d'une grande salle. (90-91)

On peut lire dans la lente préparation de la polenta une figuration du geste d'écriture, cuisson et transmutation de la matière verbale en vue de maintenir un lien humain toujours menacé. La cuisine des mots s'apparente à un rituel conjuratoire, soupçonnant leur pouvoir potentiellement maléfique. Le narrateur manipule ses ustensiles de cuisine (louche, casserole, verres) comme s'il accomplissait un culte, le rangement méthodique ayant pour lui une visée apotropaïque. Les objets ne sont décrits que dans la relation magique qui les lie au narrateur : c'est bien leur saisie par l'humain qui sacralise ces objets. Par son décor d'inquiétante étrangeté, ses personnages et leurs dialogues, ce roman a souvent été comparé aux univers de Kafka et de Beckett. Voilà pour l'interprétation classiquement littéraire (Meizoz, 1994).

Tentons, avec Philippe Descola, une interprétation plus large, de type anthropologique, à partir des manières dont le narrateur envisage les objets. D'abord, il décrit d'un point de vue *esthétique* (« admiré… admirées… admiré ») des objets n'appartenant pas à la sphère artistique. Si on postule après Schaeffer (2004) et avec Descola (2021) qu'« il est douteux qu'on puisse distinguer, dans n'importe quelle circonstance historique, une classe d'objets artistiques ou esthétiques qui seraient spécifiables par des propriétés sans équivoques au regard d'autres types d'objets » (27), on peut alors concevoir le geste du narrateur comme une

continuation des *ready made* de Marcel Duchamp instituant l'art contemporain [→ Les œuvres d'art, des objets matériels à fonction symbolique]. L'étrangeté de *Polenta* tiendrait alors en partie à cette rupture esthétique troublant les attentes d'un lecteur de roman.

Mais allons plus loin : le narrateur attribue à ces objets utilitaires un pouvoir de type *magique* que nos cultures « naturalistes » leur dénient. Il adopte un point de vue familier aux cultures (d'Amazonie ou d'Alaska, par exemple), où selon Descola « des outils, des armes et des ustensiles sont réputés être des agents autonomes dotés d'une agence efficace et socialement reconnue » (28). L'étrangeté de *Polenta* tiendrait ici au fait que l'ontologie naturaliste occidentale est en partie congédiée au profit d'autres relations entre l'humain et le non-humain.

Au fétichisme ritualiste de *Polenta* s'ajoute, dans l'univers de Lovay, une autre expérience des objets, celle de la *panne* qui entrave très souvent leur fonctionnalité. Une fois hors d'usage, ceux-ci déploient des dimensions inattendues que leur fonction dérobait, notamment la dimension esthétique. Dans *Les Régions céréalières* (1976), c'est devant un « cône-réservoir » désaffecté, « vide de fonction », que « le chercheur L. » prend conscience de l'impact de l'objet sur sa subjectivité :

> Le cône trônait dans son inutilité géante, puissante et dévouée, hideuse. J'avais beau l'observer, le cône m'apparaissait mortellement atteint dans sa faculté de fonctionner. Et moi aussi, il me semblait que mes aptitudes à en étudier les fonctions majeures se dérobaient, s'évanouissaient au profit de la seule sensation de ces instants d'étude beaucoup plus ressentis que le fondement de l'étude elle-même. Il y avait un souffle de perdition sur mon esprit. (87)

Le « vide de la fonction » entrave l'enquête du « chercheur L. » et le plonge dans une vertigineuse expérience :

> Le vide de la fonction introduit dans l'esprit de celui qui le subit une faille qui se met à l'observer, tel un miroir, et qui doucement va l'accaparer, et le sucer, et le renvoyer à lui-même après avoir également digéré ce lui-même. Quand on croit la faille comblée ou usée,

> elle nous tombe dessus par le haut, tel un ciel si large et si doux qu'il nous renverse si on a le malheur de le regarder trop longuement. Et comme on est justement dans le vide de la fonction, que faire d'autre que de regarder le ciel ? […] Est-il difficile d'acquérir cette grâce ? (227)

Le « chercheur L. » doit cartographier d'immenses domaines agricoles, les « régions céréalières », et les mesurer exactement. Mais à partir de cet épisode, il est livré à l'errance et au trouble, lui-même mis hors de fonction par l'intensité sensorielle de la vision qui lui a été donnée. Entièrement inféodés à leur usage, les objets ordinaires ne s'imposent pas d'emblée comme formes, *design* ou signifiance. La panne, les dépouillant de leur utilité, leur restitue une autonomie surprenante. Elle révèle leur dimension esthétique sur un mode troublant et vertigineux, comme la littérature expérimentale installe les mots en régime autonymique. Dans ces deux modes de traitement littéraire de l'objet, on lira volontiers un propos sur la création verbale.

*En vie* (1994) d'Eugène Savitzkaya commence par la description méthodique d'une maison ancienne, marquée par l'usure et la dégradation, qu'habite un couple avec ses deux enfants. Le narrateur y raconte ses menus gestes d'entretien envers les objets abîmés dont se compose et que contient la maison : la conduite d'égout, le paillasson, les vitres, la scie, le verre, le plancher, les jouets, les vêtements, la marmite, les armoires, les pantoufles, les murs, la table, la truelle, la bêche, le drapeau, la citerne… La maison est peuplée des « plus beaux objets usuels, ceux dont le besoin se fait éternellement sentir » (14-15). Une petite fille touche à tout, « passant sa main sur tous les objets comme on ébouriffe un plumage pour voir si les plumes se remettront en place » (19) ou alors elle soulève « les objets les plus incongrus comme pour en soupeser le sens » (20). Motifs d'attachement et d'affection, ils sont l'occasion d'un *care* généralisé des humains pour les non-humains. Anciens et usés, ils incarnent par leur durée la familiarité et la continuité du monde. Parfois, ils accèdent au statut de *reliques* profanes que le narrateur

veut soustraire à l'obsolescence programmée (Caraion, 2020a : 311-504). Le narrateur d'*En vie* passe d'ailleurs son temps à les utiliser, les nettoyer ou les réparer :

> Ces lieux, plus ou moins nombreux selon la configuration de la demeure, plus ou moins préservés, servent d'antichambre, de purgatoire, de poche adventice. Ils régénèrent nos principes les plus éculés, rendent aux objets leur nature primitive, et leur donnent un regain d'utilité. (15)

Chaque objet est évoqué dans le détail de ses propriétés sensorielles et de ses usages variés :

> J'aimerais la cuillère si douce aux lèvres et dont il faut se méfier, cependant, d'une petite encoche tranchante que la langue ne peut s'empêcher de rechercher : elle est là. (15)

L'activité principale du narrateur consiste à entretenir la maison, c'est-à-dire à nettoyer, trier, ranger, cuisiner, coudre, repeindre, couper du bois, évacuer les ordures, lutter contre les odeurs et… écrire. L'activité artistique n'a aucun privilège dans ces séquences de gestes vitaux : au contraire, elle occupe très peu de place. Mais elle participe de la même nécessité, celle de rester « en vie » selon la formule du titre. Car la pourriture, la poussière, les odeurs organiques, le salpêtre, les moisissures, la mérule, ne souffrent aucun arrêt. Chaque jour, il faut recommencer les gestes de survie racontés méticuleusement dans une langue d'autant plus poétique et attentive que la réalité est banale voire dégoûtante. À l'ordinaire des objets répond l'attention extrême à les décrire et les instituer comme pièces maîtresses d'un univers dont le narrateur est une sorte de démiurge domestique :

> Bientôt, je renonce à la pureté, à la perfection, tout en me promettant de combattre de façon régulière l'opacité grandissante, dans la mesure de mes moyens : un seau d'eau vinaigrée, une éponge, une peau de chamois et un morceau de lin blanc. (24)

Dans la méditation attentive du narrateur, le maniement des outils (et, on l'a dit, la plume n'a ici aucun privilège sur le mar-

teau ou le balai) a pour enjeu rien moins que la stabilité de l'univers :

> Contre l'effondrement du monde, un tournevis ne pourrait rien, ni une fourchette, quand un marteau se montrerait efficace et convaincant, surtout le marteau de charpentier à tête de pivert, à même d'en précipiter le cours, et la truelle, pour le retarder. (86)

Retour aux objets ordinaires, avec une méticuleuse exploration pluri-sensorielle chez Savizkaya, scopique chez Lovay. Autour d'eux se déploie une ritualité renvoyant à l'archaïque, dont l'énonciation s'avère la condition et le support essentiel : tels me semblent les points communs aux romans de Lovay et Savitzkaya.

## Rayonnement des objets pauvres : Mingarelli, Benameur

Parmi les auteurs émergents des années 1990, dans le contexte d'un retour au narratif, Hubert Mingarelli et Jeanne Benameur proposent des romans brefs, aux dialogues elliptiques entre des individus en délicatesse avec la société. Exilés ou marginalisés, c'est à travers un maigre langage et la difficile négociation de l'imaginaire que leurs personnages tentent de trouver une place dans le monde.

L'univers romanesque d'Hubert Mingarelli est peuplé d'objets pauvres que convoitent des personnages dénués de biens (*Une rivière verte et silencieuse,* 1999 ; *La Dernière Neige,* 2000) ou en situation de pénurie (*Quatre soldats,* 2003 ; *Hommes sans mère,* 2004). Place discrète mais intense que celle des objets, irradiante par leur privation même. Dans *Une rivière verte et silencieuse*, Primo vit une enfance difficile seul avec un père ayant perdu son emploi qui vit de menus travaux. L'enfant semble avoir oublié ses traumatiques premières années, il en a gardé de rares images comme celles de la « rivière verte et silencieuse ». À propos de son manque initial, il demande à son

père : « J'aimerais me souvenir qu'on y a pêché tous les deux. Je sais bien qu'on ne l'a jamais fait, mais c'est quelque chose dont j'aimerais me souvenir » (50). Alors qu'on vient leur couper l'électricité et qu'ils doivent se contenter d'un vieux réchaud et d'un éclairage à la bougie, tous deux inventent des jeux avec ce qui leur reste, la bougie ou la boîte de café (53). Ils échafaudent le projet de cultiver des rosiers en pots pour vivre de leur vente. Chaque jour, Primo sort un à un les pots dans la cour, les arrose, puis les range en soirée pour les protéger du froid. Les pots suscitent une attente anxieuse quand pointent les premières tiges. Un voisin déclare alors qu'il ne s'agit pas de rosiers, juste de mauvaises herbes. Primo imagine les objets qu'il pourra acheter une fois que son père et lui auront vendu les pots de rosiers qu'ils cultivent derrière leur maison :

> Voici comment je m'organisai : je pensai à l'argent du premier rosier à l'aller, et à l'argent du second rosier au retour. À ce qu'il était possible de s'acheter avec la vente de l'un et de l'autre. C'étaient des pensées délicieuses. Elles allaient toutes vers le grand magasin Spinelli. Jamais je n'avais possédé autant d'argent. Et c'était magnifique d'y penser là, dans mon tunnel, au milieu de cette herbe mystérieuse. […] J'avais beaucoup d'idées.
> Au bout de quelques jours, j'avais épuisé tout ce qu'il est possible de s'acheter chez Spinelli avec l'argent d'un rosier. (57-58)

Quand le père lui fait remarquer que ses rêves d'achats seront difficilement réalisables, Primo ne se démonte pas :

> – Mais je sais, dis-je, c'est seulement quelque chose que je me suis imaginé. C'est un jeu, tu comprends ?
> – Je comprends maintenant. (65)

Dans cet univers lacunaire et instable, fait d'espoirs incertains et de déceptions brutales, Primo vit « toujours en imagination » (66). Qu'il prie avec son père ou joue avec lui (avec la boîte de café ou la bougie), l'enfant opte toujours pour la médiation du symbolique. Le « jeu », comme la prière ou l'écriture, crée un espace transitionnel où affronter le réel par d'autres moyens que celui de la manipulation matérielle. Mais

cette compensation imaginaire est toujours menacée par le réel qu'incarnent les ennuis d'argent du père. Dans la scène finale du roman, celui-ci vole des cierges dans une église afin de s'éclairer dans leur maison. Il cache son butin sous les vêtements de son fils, complice médusé d'un geste qu'il désapprouve. De leur fonction cultuelle et symbolique dans le lieu sacré, les cierges sont rapatriés vers un usage instrumental et profane qui les dépouille de toute projection désirante ou imaginaire. Alors que, dans un mouvement inverse du fonctionnel vers le symbolique, la modeste bougie qui éclairait la cuisine depuis la coupure de l'électricité était devenue occasion de « prière » et de « jeu » (53).

Dans *La Dernière Neige*, l'enfant déploie son imagination à propos d'une cage abritant un milan vivant, qu'il convoite à la brocante Di Gasso. Chaque soir, il ramène ses histoires au chevet de son père à l'agonie. Il invente toujours de versions nouvelles de la capture du milan, où se déploient une liberté et un pouvoir d'agir que le réel n'offre ni au père ni au fils :

> Ça a été l'une des plus formidables captures que je lui ai racontées. Ma voix faisait vibrer l'air de la chambre. Les efforts de l'homme pour capturer le milan étaient rendus dramatiques par la force de ma voix. (36)

> J'ai raconté la capture simplement et paisiblement, et il me semblait que mon père l'appréciait ainsi. Plusieurs fois je l'ai regardé, et chaque fois il m'a fait signe de ne pas m'arrêter. (59)

On l'aura remarqué, *Une rivière verte et silencieuse* et *La Dernière Neige* présentent de fortes analogies sur le plan de la fable : dans les deux cas, un jeune garçon pauvre développe une complicité avec son père qu'il seconde ou soutient. Fasciné par des objets qu'il rêve de posséder, aperçus chaque jour à la devanture d'un magasin (« le grand magasin Spinelli » ; « la brocante Di Gasso »), le garçon trouve dans ce désir une raison d'espérer. Mais il manque d'argent et son désir est toujours repoussé. Contre cette frustration permanente, il active une imagination intense : Primo s'invente des souvenirs heureux avec son père ; l'enfant

de *La Dernière Neige* invente des récits de capture pour soulager son père. Mingarelli oppose à l'âpreté du réel la puissance compensatoire voire salvatrice de l'imaginaire. Dans les deux cas, c'est un enfant affectivement et matériellement carencé qui doit prendre soin de son père exploité ou alité. Les rôles générationnels sont inversés. Mais le jeune garçon trouve des ressources inattendues dans le désir d'objets qui aimantent sa pensée et génèrent des récits. On pourrait y voir une fable sur les pouvoirs de la littérature, où les objets, paradoxalement actifs par leur absence ou leur obtention toujours différée (les objets pauvres sont actifs, mais sur un mode cruel, douloureux), génèrent cependant de fortes images et des récits réparateurs.

*Les Demeurées* (1999) de Jeanne Benameur raconte le quotidien de Luce, petite fille en âge de commencer l'école, traversée par une grande tension entre le désir de savoir, le besoin du contact avec les autres et la loyauté envers sa mère, La Varienne. Cette pauvre femme « demeurée » et muette, travaille comme domestique chez « Madame ». La plupart des scènes portent sur la vie quotidienne de la mère et sa fille dans leur logement sommaire. Les mots manquant cruellement à toutes deux, ce sont les objets du quotidien qui ont valeur de truchement, instrumental et utilitaire ou devenant pour Luce peu à peu imaginaire et créateur. Plutôt que donner des explications psychologiques, le récit porte sur la relation des personnages aux objets. Cet univers narratif behavioriste n'est pas étranger aux principes qui régissent *Le Grand Cahier* (1986) d'Agota Kristof : « Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues, il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire la description fidèle des faits » (109). Dans *Les Demeurées*, La Varienne, trop affectée pour développer la relation avec sa fille, se contente d'actes qui ne différencient guère un être et des choses : « Habiller la petite, la laver, La Varienne le fait sans que rien, ni dans ses gestes ni sur son visage, ne manifeste qu'elle ne s'adresse plus aux objets » (18). Or, « Madame » a donné à La Varienne

un « ravier de faïence bleue et blanche, ébréché » (19) ramené à la maison et longuement lavé à l'évier comme s'il fallait le purifier de son origine. Luce « touche l'objet, posé sur la table de la cuisine » (19), sa matière et ses couleurs la font rêver d'un ailleurs, de repas joyeux et de fêtes en famille. Luce apprivoise avec ses sens cet objet métonymique du monde de « Madame », celui de la richesse et de la profusion. Elle touche la fêlure et la rugosité qui ont « causé le surgissement de l'objet dans leur antre » (20) : « L'objet est un théâtre à lui seul » (20). Par sa médiation, comme par celle des mots qu'elle découvre à l'école, Luce accède au monde des représentations et de l'imaginaire. Le monde s'élargit devant elle, à rebours de la réalité sommaire, restreinte, que sa mère lui offre malgré elle. Ainsi s'inverse peu à peu le rapport filial et de générations. C'est Luce qui initie sa mère, la fait évoluer, lui montre la voie : « C'est Luce qui apprivoise. Une fois qu'elle a pris et caressé l'objet, une fois que ses mains lui ont dérobé tout faste, toute lumière, alors La Varienne peut le toucher à son tour, lui donner une place […] » (20). La Varienne a rangé le ravier sur l'étagère de bois noircie ou dans le buffet bas, c'est sa place d'objet utilitaire servant à contenir le beurre. Mais Luce s'insurge contre cette réduction instrumentale, elle qui y voit une occasion de beauté :

> Le ravier sert au beurre du matin. Il est arrivé un soir dans la main de La Varienne et Luce l'aurait voulu pour elle toute seule. Elle y aurait posé le bouquet dédoré. Elle aurait été heureuse du blanc, du bleu et des fleurs séchées. Elle aime les couleurs. (20-21)

Tandis que Luce est à l'école, La Varienne reste prostrée à la table de la cuisine, ne supportant pas cette absence : « Chaque objet, sourd au départ de la petite, s'est muré dans une densité sans faille. Aucun lien n'est plus possible » (23). Les objets quotidiens remplissent le monde de La Varienne comme la description de son logis, matelas, lit, chaises, casseroles, bols, tisonnier, assiettes, verres, marmites… Mais avec l'entrée à l'école, Luce introduit de nouveaux objets, cartable, cahiers lignés, plume, que sa mère accepte mal, qu'elle voudrait « jeter » et « brûler » (25).

Au contact de l'institutrice, « Mademoiselle Solange », Luce commence par refuser d'apprendre par loyauté pour sa mère, pour ne pas quitter son univers natal. Mais peu à peu, elle accède aux mots et images du monde. Elle les garde bien cachés, de crainte de trahir sa mère à laquelle elle revient pourtant enrichie de ses apprentissages. Une sorte de pacte règne entre elles, à la maison, l'école n'existe plus : « À la maison, les choses de l'école qui restent encore dans la tête s'en vont vite, chassées par le torchon de La Varienne, comme la buée sur les vitres, la vapeur qui s'échappe du faitout » (31). À l'école, Luce perd la sécurité du foyer, et calme son angoisse en serrant très fort dans sa main une dent de lait qu'elle a gardée, « l'unique objet qui la relie au monde des murs grisés, luisants, de la vapeur des légumes bouillis » (31).

Quand Luce ramène à la maison un mouchoir de tissu que Mademoiselle Solange lui a prêté pour essuyer la bave sur ses lèvres, La Varienne le lave et le repasse pour le rendre impeccable. Manière de purifier, neutraliser tout ce qui vient du dehors mais aussi de refuser que le monde scolaire pénètre dans sa cuisine. Mais peu à peu Luce découvre l'alphabet et les mots, elle étudie en cachette de sa mère. Elle se met à broder des lettres sur un mouchoir carré de batiste : c'est le nom de Mademoiselle Solange. Ce second mouchoir (symétrique au premier mouchoir prêté par l'institutrice) est offert à l'institutrice, en hommage muet à ce qu'elle a permis à Luce : l'accès au langage écrit comme ressource personnelle et privée, dont elle n'a pas à rendre compte à sa mère (« C'est à elle. Rien qu'à elle. », 69). Lorsque Mademoiselle Solange meurt écrasée sous un camion, on retrouve serré dans sa main le précieux carré de batiste. Malgré le drame, Luce a hérité de l'écriture et reçoit aussi des livres de Madame : « Le monde s'est ouvert. Chaque soir elle brode les mots nouveaux, se les répète silencieusement » (81) avant d'aller (c'est la clausule du roman) les réciter sur la tombe de l'institutrice, preuve que la transmission a réussi.

Tout le roman se joue sur l'écart entre le rapport instrumental de la mère aux objets (Luce étant elle-même réduite à un sta-

tut d'objet) et le rapport symbolique, ludique, on pourrait dire « culturel » au sens large, que la petite fille parvient peu à peu à élaborer malgré ou en dépit (et parfois au désespoir) de sa mère.

★

Les quatre romans parcourus ici permettent difficilement de tenir un propos très général, mais assurément ils participent d'une attention particulière pour le quotidien, l'infime et l'ordinaire, toutes réalités que les sciences humaines ont placées au premier plan depuis les années 1980, au moment où prenait fin l'« ère du soupçon » et où, dans les décombres des grands récits et des macro-théories, revenait en force l'attention pour les tactiques, bricolages et improvisations. Avec Lovay, Savitzkaya, Benameur et Mingarelli, on a affaire à des romans postmodernes, des mondes postpolitiques où l'ingénierie sociale a sombré avec les dérives totalitaires. Ne reste qu'un quotidien tenu par des gestes de survie pris entre la hantise de la régression (La Varienne, Hector) et l'invention du quotidien à travers de très locales reconquêtes (nettoyage, cuisine, plantation). À la théorie sociale holiste et à l'état planificateur succède un *care* individualisé, dénué de prétention surplombante, d'utopie ou d'espoir collectif. Dans ce monde fragile, l'institution du sens (par le langage, l'école, le récit, l'imagination mais aussi les gestes du soin) apparaît comme cruciale, à la fois rempart contre la violence, espace sécurisant, espoir de communication entre les humains, mise en relation des êtres animés et des objets inanimés. Autrement dit, malgré des univers sommaires et des souffrances nombreuses, ces univers d'objets accompagnent les personnages, induisent même minimalement un sens partagé et un abri symbolique. Ni objets-témoins, ni objets-mémoire, ni objets-personnes, ces objets pauvres sont moins chargés d'histoire et d'affects que d'usages et de rituels de survie. Ils sont instrumentaux de part en part, mais jamais entièrement réduits, pourtant, à l'angoissante condition « ustensile » dont parle Jean-

Paul Sartre dans ses *Carnets de la drôle de guerre* à propos des objets du front de guerre. Ceux-ci, soudain nus et absurdes, sont réduits d'un coup à leur visée jusque-là tenue au second plan ou déniée, qui est de préparer le combat à mort (2010 : 1395-1396).

Ultime réflexion enfin, à partir des usages singuliers des *objets pauvres* dans ces romans. Prenons l'exemple de la « porte » comme objet ordinaire omniprésent. Dans *Polenta*, la porte des deux huttes joue un rôle d'autant plus décisif que ce texte beckettien explore la possibilité ou non d'une communication entre les êtres : communication verbale (faite ici de dialogues de sourds), mais aussi plus largement corporelle (repas partagé, fantasmes sexuels et cannibales). Un poignard est fiché dans la porte de la fillette orpheline, en quoi pèse-t-il sur les événements ? L'inscription « Vive le Roi » s'y trouve aussi gravée, qu'implique-t-elle dans un contexte pourtant ultérieur à la monarchie ? Et que dire de la porte de La Varienne, dans *Les Demeurées*, alternativement obstacle et chance pour une Luce curieuse du monde extérieur ? Si dans la fiction, tout objet tend à symboliser, on rappellera que cette fonction ne l'épuise pas : par ses caractéristiques physiques et techniques, un objet induit et codifie aussi les gestes des personnages et contribue à modifier leur situation. Il ne suffit donc pas de dire qu'une porte symbolise l'autorisation ou l'interdit. Une porte sépare ou relie concrètement des personnages, régule leurs échanges, distingue ou connecte des lieux, devenant un carrefour possible de l'action. Objet inerte, la porte concentre des gestes et rites codifiés au service de l'intrigue. En deux mots, l'imaginaire romanesque ne se déploie pas dans le ciel des idées, mais bien au gré des saillances matérielles des objets qui le vectorisent.

## Bibliographie

Benameur Jeanne, *Les Demeurées* [1999], Paris, Gallimard, Folio, 2017.
Calvino Italo, *Leçons américaines* [1985], trad. Christophe Mileschi, Paris, Gallimard, Folio, 2018.

KRISTOF Agota, *Le Grand Cahier* [1986], Paris, Points-Seuil, 1994.
LOVAY Jean-Marc, *Polenta* [1980], Genève, Zoé Poche, 1998.
MINGARELLI Hubert, *Une rivière verte et silencieuse* [1999], Paris, Points-Seuil, 2001.
– *La Dernière Neige* [2000], Paris, Points-Seuil, 2002.
NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, POL, 2007.
PEREC Georges, « Pour une littérature réaliste » [1962], *L. G. Une aventure des années soixante*, Paris, Le Seuil, 1992.
– *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989.
SARTRE Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre*, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
SAVITZKAYA Eugène, *En vie*, Paris, Minuit, 1994.

## Théories du Nouveau Roman

Dans les années 1950 et 1960, un mouvement d'expérimentation autour de nouvelles formes romanesques se crée, auquel on donnera le nom de « Nouveau Roman ». Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet ont tous deux beaucoup écrit dans l'optique de définir théoriquement les grandes lignes de ce nouveau roman. D'une série d'articles publiés sur plus de dix ans naîtront deux ouvrages fondateurs pour le mouvement : *L'Ère du soupçon* (1956) et *Pour un nouveau roman* (1963). Sarraute et Robbe-Grillet y proclament la mort du roman traditionnel, de facture réaliste, mais aussi des personnages et des intrigues que l'on y trouverait habituellement. Effectivement, les « nouveaux romans » frappent par leurs innovations formelles, et notamment par leur (supposé) « objectivisme », un mode de focalisation tourné vers l'extériorité du monde plutôt que vers les passions du sujet. On parle aussi à l'époque d' « objectalité » ou de « roman objectal ».

Les prémisses théoriques du mouvement sont posées en 1950 dans un article de Nathalie Sarraute, « L'ère du soupçon », publié dans la revue *Les Temps modernes*, dirigée à l'époque par Jean-Paul Sartre. L'autrice y synthétise le sentiment de défiance qui caractérise les avant-gardes à l'égard des formes traditionnelles du roman et de ses personnages, dont le modèle cité, Eugénie Grandet, est balzacien. Ce personnage, c'est celui qui, entouré d'objets-signes à interpréter selon un code social complexe que les écrivains ont pour défi de décrypter par l'écriture, était bien identifiable comme « type ». En 1950, affirme Sarraute, il n'est plus possible de croire à ces personnages et à ce type de caractérisation (d'où le titre de l'article), situation qui exige l'élaboration d'une nouvelle écriture dont l'autrice donne les ambitions.

Prolongeant l'élan théorique de Sarraute, Robbe-Grillet réunit plusieurs textes théoriques dans *Pour un nouveau roman*. Il y dénonce notamment un mode d'appréhension des objets qu'il nomme « mythe de la profondeur », opératoire depuis la littérature classique et que le XXe siècle aurait globalement conservé comme grille de lecture. Il entend par cette expression la propension des écrivains et écrivaines comme de leur lectorat à accorder aux objets fictionnels des fonctions ou des significations psychologiques, symboliques ou encore métaphysiques, à défaut de les considérer dans leur « être-là », leur matérialité pure. Il reprend là en partie les analyses que Roland Barthes avait effectuées de son roman *Les Gommes*, dans un article de 1954 intitulé « Littérature objective ». Barthes y soutenait que l'objet, chez Robbe-Grillet, est à la fois omniprésent et silencieux, ne formant qu'une pure « résistance optique » ([1954] 2002 : 1186).

Le Nouveau Roman apparaît alors lui aussi comme à la fois critique et témoignage d'un rapport à l'objet présenté comme caractéristique de l'après-guerre, et qui se définit par la négative : l'objet n'exprime plus le sujet et la littérature ne peut

plus prétendre que c'est le cas. Cela dit, à la fois dans les romans de Sarraute, Robbe-Grillet, et d'autres nouveaux romanciers, les objets sont bien souvent plus que leur propre présence et ont des modes d'existence littéraire complexes. Selon le critique américain Bruce Morrissette, ils fonctionneraient par exemple dans les romans d'Alain Robbe-Grillet comme des « corrélatifs objectifs », autrement dit comme les « supports des impulsions affectives » (1963 : 70). En tout cas, les discussions théoriques autour du Nouveau Roman montrent à quel point l'objet tient lieu, depuis le XIXe siècle et le réalisme balzacien, de pierre de touche de la théorie littéraire telle que construite à la fois par les critiques et par les autrices et auteurs eux-mêmes.

*Joséphine* Vodoz
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Barthes Roland, « Littérature objective » [1954], *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002.
Morrissette Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.
Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, « Critique », 1963.
Sarraute Nathalie, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1956.

## Christine Montalbetti, *La Conférence des objets*

Dans le dessein de faire pièce aux turpitudes guerrières et commerciales du XX^e^ siècle, le théâtre d'objets introduit sur les planches une pratique poétique qui, apparue au même moment sous la plume de Francis Ponge, consiste à conjurer l'angoisse de la disparition en renouant avec la matière. Cette mouvance théâtrale confie aux objets triviaux, habituellement appréhendés selon leur fonction utilitaire d'accessoires ou d'éléments de décor, le rôle de personnages doués d'une puissance tant narrative que mémorielle et, ce faisant, ouvre un espace de jeu inédit que continuent d'investir les productions contemporaines.

Filant l'idée d'une autonomie des objets qu'elle anime de peines et d'envies, Christine Montalbetti entend raviver « l'enthousiasmante matérialité du monde » (16) mais aussi révéler, par voix détournée, une part de son humanité, poétiquement et théâtralement déplacée : « Leurs revendications sont le miroir des nôtres ; et dans le même temps ce qu'ils expriment de leurs différences d'avec nous nous renvoie à notre liberté, comme à nos fragilités particulières » (91). Puisque l'expérience tactile constitue le principal vecteur de la connaissance, la parole va aux choses quotidiennes qui, toutes pétries d'agitations humaines, signifient à la fois la précarité – « [...] mais comment vous faites, vous, avec la fragilité des corps vivants ? » (76) – et la liberté – « Ça doit être si beau, d'avoir une vie sexuelle... » (87) – des existences. Aussi, boîte à couture préoccupée par la pulsion de fugue des boutons qui « partent à travers le monde, s'en vont faire leur vie » (58), lampe traversée par « un sentiment d'imposture » (61), parapluie et œil-de-tigre rêvant « d'être autre chose que ce qu'il[s] [sont] » (62), pèle-pommes traversé par « la possibilité de [s]a frivolité, de [s]on inconsistance » (73) brassent-ils des questions politiques, sociales, existentielles et apprennent, le temps d'une soirée, que la vie humaine n'est pas une mince affaire.

*Sarah Juilland*
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin...

Mattéoli Jean-Luc, *L'Objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
Montalbetti Christine, *La Conférence des objets*, Paris, P.O.L, 2019.
Ponge Francis, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.

# Idéologies, révoltes et identités matérielles en récits

*Joséphine* Vodoz
*Université de Lausanne*

Une culture matérielle, entendue au sens d'un ensemble d'artefacts commun à une collectivité, est à la fois ce que cette communauté partage et ce qui définit, délimite et donc discrimine les possibles matériels. Comme le rappelle Pierre Bourdieu : « l'univers des produits offerts par chacun des champs de production tend à limiter en fait l'univers des formes de l'expérience (esthétique, éthique, politique, etc.) qui sont objectivement possibles à un moment donné du temps » (1979 : 255-256). Cette limitation a deux origines. D'une part, elle tient au fait que les objets sont aussi un produit de la culture ; en ce sens, et au même titre que toute autre activité humaine, ils sont conditionnés par les idées structurantes de cette culture, qu'ils incarnent et relaient dans ce que Jules David Prown a nommé leur « langage formel » (1995). On rencontre alors ici un autre sens possible de « culture matérielle », celui d'expression matérielle de la culture. Comme le note Pierre Lemonnier, en conclusion de l'ouvrage collectif *Profils d'objets* :

> Ce qui est démontré et chamboule notre vision de la culture matérielle, ce n'est pas seulement que les objets évoquent à leur manière (et souvent, en leur matière) des aspects prépondérants de l'ordre social et des représentations locales ; c'est aussi qu'il est possible d'indiquer avec précision la façon dont ces divers aspects de la vie

> sociale, des pratiques et des imaginaires d'un groupe humain se rencontrent en ces objets. (Wateau, Perlès, Soulier, 2011 : 311)

L'univers des possibles matériels est alors dépendant du contexte socioculturel de leur production. D'autre part, cet univers consiste en un ensemble d'objets dont les formes et les usages prévus sont déterminés au sein du champ de production. Ce champ-là, en régime capitaliste, est spécialisé ; les consommateurs et consommatrices ne participent en général pas ou peu à la production des objets qu'ils et elles consomment au quotidien. C'est un groupe social spécifique – même s'il est très large – qui détient alors le contrôle sur l'environnement matériel d'une population et qui en discrimine les possibles [→ *Matérialisme historique*].

Selon l'anthropologue Daniel Miller, ce contrôle peut être qualifié d'idéologique (1987). Il souligne en effet que ce dispositif implique que les populations consommatrices se voient imposer un environnement matériel qui a été conçu selon les intérêts, la vision du monde, l'idéologie d'un groupe social dont elles ne font souvent pas partie. Ce rapport de domination n'est sensible qu'en ce que les objets gardent la trace de l'idéologie qui a conditionné leur production : c'est ce que nous appelons « idéologie matérielle ». Une fois sur le marché, dans l'espace public ou dans les intérieurs, ces idéologies en objets se confrontent aux multiples usagers et usagères qui se les approprient ou non, qui y réagissent ou non, voire qui, parfois, se révoltent à leur contact.

La littérature, en représentant à la fois des objets, des usages d'objets, des valeurs et des affects associés à ces usages se prête particulièrement bien à l'observation de ce langage formel, autour duquel sont parfois même construites les intrigues. Du XIX^e^ siècle à l'époque contemporaine, de nombreux ouvrages thématisent et sont travaillés par ces enjeux, que les modalités de la narration font voir sous un jour particulier. Du constat de l'oppression idéologique des objets à la révolte, voire à la vengeance matérielle, le récit prend volontiers en charge la

représentation des processus conflictuels par lesquels les objets coconstruisent les idéologies dominantes, les contre-cultures, les identités.

## Idéologies en objets : des points de vue en tension

L'un des privilèges de la narration dans la restitution idéologique du monde matériel réside dans la représentation de points de vue, ceux des personnages comme ceux de l'instance narrative. En effet, la dimension idéologique d'un objet ou d'un environnement matériel se révèle par le biais de sa réception – de sa consommation – par un individu situé. Le dévoilement du système de valeurs qui sous-tend la production d'artefacts est rendu particulièrement sensible lorsqu'il y a écart ou rupture entre l'idéologie qui conditionne la production et le récepteur ou la réceptrice.

En tant qu'actrice majeure de la révolution industrielle, la bourgeoisie est, depuis le XIXe siècle, régulièrement désignée comme la source idéologique du monde matériel, y compris en littérature (Vodoz, 2023c). Dans le roman de Nathalie Sarraute *Le Planétarium*, ce phénomène est mis en récit à travers la confrontation entre le couple formé par Alain et Gisèle Guimier et la mère de celle-ci. Le conflit se cristallise autour de deux objets : une bergère qu'Alain a repérée chez un antiquaire et qu'il voudrait acheter pour meubler l'appartement récemment acquis et un fauteuil en cuir que la belle-mère voudrait voir le couple acheter à la place. Alain, vexé, réplique à sa femme lorsqu'elle défend le parti de sa mère :

> Il faut se mutiler pour se calquer sur vos images dont rêvent les dactylos, l'idéal des bonnes d'enfants… le bon mari sérieux, la famille, la carrière… Et tout ça représenté par les solides fauteuils de cuir. Un symbole magnifique. De chez Maple. Inusables. Économiques. Le soir, pour vous satisfaire, ta mère et toi, je chausserai mes pan-

> toufles brodées et je m'assoirai dans le fauteuil en face de toi pour me reposer de mes travaux. Nous parlerons de notre avenir, de mon avancement. ([1959] 1972 : 69-70)

Le conflit, comme il ressort de l'ironie d'Alain, n'est pas une simple divergence de goût : les fauteuils de cuir sont le symbole d'une idéologie bourgeoise que le personnage ressent comme imposée par sa belle-mère. En effet, ce qu'il laisse éclater pendant la dispute montre qu'il ressent l'insistance de sa belle-mère comme une tentative d'ingérence dans ses habitudes, dans son rapport au travail et jusqu'à ses sujets de discussions, le tout étant représenté par ces fauteuils. Leur matérialité (leur solidité), leur fonction (permettre le repos suite au labeur), leur prix (économique), le système d'objets auquel ils sont associés (les pantoufles brodées), tout ceci participe à inscrire les fauteuils dans un style de vie propre au système idéologique bourgeois valorisant le travail, la famille, un rapport à l'avenir, à la carrière, etc. C'est ce style de vie, « l'idéal des dactylos », qu'Alain Guimier refuse à travers son dégoût pour les fauteuils de cuir. Le récit permet alors la mise en contraste de valeurs ; en l'occurrence, le conflit autour de ces deux types de meubles participe de la construction, à travers la succession des points de vue et des truismes propres à chaque personnage, de l'intrigue du roman.

La mise en perspective de points de vue en dissensus se fait aussi sur des projets matériels de grande ampleur ; ils peuvent alors prendre une dimension plus explicitement politique. L'après-guerre est une période où ces questionnements apparaissent de façon récurrente, notamment lorsque les gouvernements français entreprennent de grands chantiers de reconstruction entraînant un remodelage urbain conséquent, en particulier aux abords des villes. Ce façonnage planifié de l'environnement matériel commun est l'objet de mises en récits variées, dès les années 1950. Dans *Les Petits enfants du siècle*, la petite Josyane, originaire de Bagnolet, découvre Sarcelles, cité récemment sortie de terre :

> On arrive à Sarcelles par un pont, et tout à coup, un peu d'en haut, on voit tout. Oh là ! Et je croyais que j'habitais dans des blocs ! Ça oui, c'étaient des blocs ! Ça c'était de la Cité, de la vraie Cité de l'Avenir ! Sur des kilomètres et des kilomètres et des kilomètres, des maisons des maisons des maisons. Pareilles. Alignées. Blanches. Encore des maisons. Maisons maisons maisons maisons maisons maisons maisons maisons maisons maisons. Maisons. Maisons. ([1961] 2000 : 94)

Le passage s'exerce à restituer l'impression – surprenante, jaillissante – de ces constructions modernes sur une petite fille aux origines sociales défavorisées. Celle-ci reprend le vocabulaire, officiel, de l'urbanisme moderne comme voie d'avenir et de progrès social (avec une forme d'ironie peut-être permise par le décalage temporel entre la scène et la narration). La réitération des « maisons » vues ne sous-entend pas ici la monotonie, mais le gigantisme et, surtout, l'ordre :

> C'était beau, vert, blanc. Ordonné. On sentait l'organisation. Ils avaient tout fait pour qu'on soit bien, ils s'étaient demandé : qu'est-ce qu'il faut mettre pour qu'ils soient bien ? […] ils avaient pensé à tout, pour ainsi dire on voyait leurs pensées, là, posées avec la bonne volonté, le désir de bien faire, les efforts, le soin, l'application, l'intelligence, jusque dans les plus petits détails. Ils devaient être rudement fiers, ceux qui avaient fait ça. (97)

La petite est frappée par les efforts de rationalisation de l'espace, caractéristique de cette période urbanistique que l'on a pu qualifier de fonctionnaliste, voire de « fordienne » (Ascher, 1995). L'écriture met l'accent sur son ressenti quant à l'altérité des lieux, de ces pensées matérialisées. À leur origine, il y a un « ils » (qualifié, plus tard dans l'extrait, de « Dieu »), dont l'ouvrage est perçu avec fascination. On sait pourtant que ces grands ensembles, qui tranchent radicalement avec les précédentes conceptions de l'habiter, ont provoqué leurs lots de dissensus. Dans *Roses à crédit*, Elsa Triolet fait incarner cette divergence d'opinions autour des nouveaux logements banlieusards par Martine, héroïne du livre, et son mari Daniel Donelle. Alors que Martine « rêvait d'un petit appartement moderne dans une maison neuve, aux portes

de Paris» ([1959] 1972 : 104), Daniel observe, depuis le balcon de celui qu'ils ont obtenu, un paysage fait d'«immeubles uniformément plats, blancs, classeurs rationnels pour êtres humains» (180). On constate que les réactions, fascinées ou dégoûtées, aux nouvelles banlieues parisiennes se nouent autour de l'idéologie fonctionnaliste qui a guidé leur conception et qui s'exprime à travers la rationalité de l'aménagement.

Pour Josyane comme pour Martine et Daniel, qui viennent des classes ouvrières et agricoles, c'est une rationalité exogène qui s'expose dans ces paysages urbains, celle cultivée par les élites politiques et industrielles qui ont conçu ces ensembles à la destination des classes populaires et moyennes. C'est dans leur pré-disponibilité à l'idée d'ordre et de confort qui est matériellement véhiculée que la perception, voire l'oppression idéologique du paysage se joue. En l'occurrence, le conflit de vues entre Daniel et Martine recoupe leurs différents rapports à l'ascension sociale : alors que Martine aspire à intégrer la petite-bourgeoisie et à jouir de son confort matériel, Daniel se voit comme un futur scientifique renommé pour l'invention d'une nouvelle espèce florale. En somme, il est à la recherche d'une reconnaissance symbolique et intellectuelle ; il manifeste un désintérêt, voire un mépris pour le confort petit-bourgeois, classe dont il cherche précisément à se démarquer. Ainsi, les rapports des différents personnages à leur environnement matériel font partie intégrante de l'exercice littéraire consistant en la construction de profils psychologiques et sociaux situés, déterminés à la fois par leur statut social, par leurs idéaux et leurs goûts.

## Critique artiste, critique politique

Lorsque la restitution des idéologies matérielles se fait sur le ton de la dénonciation, elle s'inscrit souvent dans une critique de la modernité que la littérature (depuis, en tout cas, l'ère romantique) met volontiers en avant. C'est alors la dégra-

dation esthétique du monde dominé par la rationalité industrielle et économique qui est pointée du doigt, et représentée comme un impérialisme s'imposant aux populations n'ayant pas ou peu de prise dessus. Il existe en ce sens une tradition critique à tendance esthète, à laquelle s'agrège par exemple Daniel Donelle, ou encore Alain Guimier dans *Le Planétarium*, dont le dégoût pour les fauteuils de cuir est l'expression de la supériorité de son propre goût, plus raffiné, pour la bergère. On pourrait rassembler ces discours sous la bannière d'une « critique artiste » (Boltanski, Chiapello, [1999] 2011), tant les postures et les éléments de langage se rejoignent : il s'agit de dénoncer l'aspect du monde moderne et de ses marchandises dont on souligne l'homogénéité et l'uniformité, le manque d'expressivité ou d'authenticité, ou encore l'excès de rationalisation. Dans le roman d'Alex Lutz *Le Radiateur d'appoint,* le personnage d'Alya, vendeuse dans une zone industrielle, est le support d'un tel discours :

> En tirant frénétiquement sur sa clope le long de la nationale bondée de voitures et de véhicules lourds, Alya déteste tout. Il lui semble tout voir, tout comprendre, jusqu'à la nausée de la société dégueulasse dans laquelle elle vit. Chaque bâtisse, chaque panneau publicitaire, chaque forme de lampadaire, la matière appauvrie de sa doudoune, les tronches de ces putains de bagnoles, […] Alya ne trouve pas un centimètre carré de ce qui pourrait la faire vraiment rêver, ne serait-ce qu'espérer… Alya ne trouve rien qu'elle ne déteste pas. (2020 : 74-75)

Dans le regard d'Alya, chaque objet porte la marque de la « société dégueulasse » où elle évolue, marque d'étrangeté imposée qui rend l'appropriation subjective (rêver, espérer) impossible.

Si la critique porte sur l'aspect matériel du monde moderne, il faut se garder de trop distinguer esthétique et politique ou, du moins, éthique : la plupart de ces discours promeuvent plus ou moins explicitement une remise en question de l'idéologie bourgeoise et industrielle. Dans la trilogie *Vernon Subutex*, Virgi-

nie Despentes reprend ce motif en le focalisant sur un objet très précis : le vinyle. Vernon, le personnage principal, se retrouve sans domicile fixe suite à la faillite de son magasin de vinyles. Enregistré sur une cassette vidéo, son ami musicien Alex Bleach lui rappelle :

> Souviens-toi Vernon, on entrait dans le rock comme on entre dans une cathédrale, et c'était un vaisseau spatial, cette histoire. […] On vivait dans le larsen des micros ouverts, le chuintement du jack qu'on branche, la chaleur des projos […]. Plus tard est venu un monsieur rock à la culture, on a commencé à entendre parler de subventions, à voir de belles salles s'ouvrir qui ressemblaient à des MJC de luxe, on a vu des mecs se pointer qui savaient monter des dossiers, qui parlaient le langage des institutions, ils étaient plus articulés, plus malins. On a commencé à remplir des papiers. Le CD a remplacé le vinyle. Les 45 tours ont disparu. Ça n'avait l'air de rien. […] Et ce rêve qui était sacré a été transformé en usine à pisse. C'est l'histoire de Cendrillon : une pédale Fuzz avait transformé nos citrouilles en carrosse, et là minuit avait sonné. On retrouvait nos haillons. Plus rien ne nous appartenait. Nous devenions tous des clients. Le rock convenait à la langue officielle du capitalisme, celle de la publicité. (2015 : 126-128)

Ici également s'opposent deux styles de vie, deux systèmes d'objets et deux idéologies. D'un côté, une vie bohème marquée par la précarité matérielle et rythmée par les sons de l'équipement des concerts (micros, projecteurs, jacks), de l'autre un monde de la musique bureaucratisé, plus riche et luxueux, *embourgeoisé*. Le passage d'un monde à l'autre, décrit comme trop subtil pour que Vernon et ses camarades aient pu lui opposer une vraie résistance, est matérialisé par des objets. D'abord, le CD, support de stockage de la musique plus rentable et plus fonctionnel pour la grande distribution. En remplaçant le vinyle, c'est une idée de la musique et de sa consommation qu'il rend obsolète, dans le récit de Bleach. La technologie, souvent, apparaît comme un noyau de l'idéologie matérielle, dans la mesure où elle peut refaçonner l'environnement matériel d'une population de plus en plus vite et intégralement. Aussi, le sentiment

de dépossession qui peut être induit par la rupture idéologique entre la population qui produit d'une part et celle qui consomme d'autre part prend une autre ampleur dès lors que les conditions de production et de fonctionnement de l'objet sont opacifiées. Les « boîtes noires » que sont devenus nos objets les plus quotidiens apparaissent comme les ultimes versions d'un fétichisme aliénant [→ *Fétichisme de la marchandise*].

Un autre couple d'objets incarne cette déchéance décrite par Bleach, de façon métaphorique cette fois. Il s'agit de la citrouille et du carrosse, repris du conte populaire de Cendrillon. Signalant encore sa propre position, à contre-courant de l'idéologie libérale, Bleach construit son analogie avec le conte sur un renversement de valeurs : la période de précarité financière vécue par le groupe d'amis est assimilée avec celle du faste de la princesse ; la popularisation et le succès qui s'ensuit sont métaphoriquement représentés par les haillons et les citrouilles. En réalité, c'est à toute une idéologie matérialiste (c'est-à-dire qui valorise la réussite financière), que Bleach oppose des idéaux politiquement marqués à gauche et axés sur la promotion d'un art de vivre et d'un faire communauté désintéressé.

## Révoltes matérielles

Dans la mesure où ils instituent des pratiques sociales normatives (nous astreignent à une manière d'écouter de la musique, par exemple), la dimension idéologique des objets est dynamique : elle se construit et se déconstruit dans l'usage et dans le faire. Il n'est dès lors pas étonnant que des actions ou des revendications politiques prennent des objets pour cibles. L'époque contemporaine a été marquée par ces phénomènes, notamment le déboulonnage de statues, qui a connu un regain dans les années 2010-2020. La sociologue Geneviève Zubrzycki a proposé, dans le cadre d'une étude sur le déboulonnage de Saint Jean-Baptiste au Québec, la notion de *révolte esthétique*

pour caractériser les actions militantes qui prennent des objets symboliques du pouvoir pour cible, afin d'en contester ou d'en retravailler la portée idéologique. L'étude du cas québécois est l'occasion pour Zubrzycki de développer une réflexion sur le pouvoir politique – au sens de capacité d'action – des objets symboliques en général :

> [C]ette attribution du pouvoir-dans-les-objets n'est pas « totémique » […] – la sacralisation, dans un objet, de la société telle qu'elle est – mais plutôt « polémique » – le pressage graphique de revendications à travers des symboles à propos de comment la société devrait (ou ne devrait pas) être […]. L'incarnation matérielle [des symboles] est donc particulièrement pertinente parce qu'elle permet aux acteurs de les manipuler et de les transformer, puisqu'ils peuvent être maniés, moulés, élevés, tournés, fragmentés et inversés. (2013 : 464, je traduis)

Cette réflexion sur les objets symboliques peut s'appliquer plus largement à l'idéologie matérielle telle qu'elle a été définie ici. On peut identifier, en littérature, des révoltes esthétiques excédant les objets symboliques et visant tout environnement matériel quotidien. La neutralité affichée de ces objets ou de ces environnements – au sens où ceux-ci n'ont pas de fonction symbolique *a priori* – n'empêche pas leur perception idéologique et peut provoquer des réactions de rejet, des interventions matérielles plus ou moins dégradantes, voire des pulsions de destruction, en somme ce que l'on pourrait appeler des *révoltes matérielles*.

Dans « Le mauvais vitrier », poème du *Spleen de Paris*, Charles Baudelaire met en scène un énonciateur s'attaquant à un marchand de vitres. En effet, après avoir entendu « son cri perçant », il est pris d'une « haine aussi soudaine que despotique ». Il décide de faire monter le marchand dans son appartement :

> Enfin il parut : j'examinai curieusement toutes ses vitres, et je lui dis : « – Comment ? vous n'avez pas de verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quar-

> tiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! » Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant.
>
> Je m'approchai du balcon et je me saisis d'un petit pot de fleurs, et quand l'homme reparut au débouché de la porte, je laissai tomber perpendiculairement mon engin de guerre sur le rebord postérieur de ses crochets ; et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre.
>
> Et, ivre de ma folie, je lui criai furieusement : « La vie en beau ! la vie en beau ! » ([1869] 2003 : 81-82)

Si le ton est léger, le poème en prose reprend les axes structurants d'une critique artiste qui aura une certaine longévité. Le vitrier incarne une modernité marchande abhorrée par l'énonciateur (et par Baudelaire dans de nombreux écrits). Au prosaïsme et à l'homogénéité des marchandises le poète oppose l'image idéale des vitres de couleurs et des « vitres magiques » ; l'axe fondamental de la critique est esthète, mais le poète n'hésite pas à en faire une question éthique, notamment en mentionnant les « pauvres » comme premières victimes de la laideur moderne. L'envie pressante ressentie de détruire les vitres (avec des fleurs) est le prolongement d'un dégoût éthique et idéologique de ce dont ces vitres sont le produit.

À nouveau, avec un continuum dans la radicalité de l'engagement, critiques esthétique, matérielle et politique font souvent système dans les pensées contestataires. Pour les surréalistes, par exemple, la révolution politique et morale souhaitée est ancrée dans un renouveau des relations au monde matériel, émancipées de l'utilitarisme bourgeois. Dans la revue *La Révolution surréaliste*, au moment de la parution du second manifeste du mouvement, Jean Koppen appelle son lectorat, afin de se libérer du joug religieux, à « voler les objets sacrés, souiller les églises », à voir dans les crucifix les « poignées toutes désignées des chaînes de vidange de nos W.-C » (1929 : 31). Il reprend là un enjeu éthique de détournement symbolique et fonctionnel des objets qui rythme également les écrits littéraires du

groupe [→ Fétiches et objets magiques : perspectives surréalistes sur la matérialité de la pensée]. Dégradations, interventions et réappropriations matérielles collectives sont au cœur du projet esthético-politique surréaliste-marxiste. Pour André Thirion (dans la même revue), l'édification du communisme s'accompagnera d'une refondation matérielle de l'espace public, dans laquelle « l'or couvrira les murs des pissotières » (1929 : 28).

## Révoltes et identités matérielles : l'exemple du genre

Les études en culture matérielle [→ *Études en culture matérielle*] ont exploré comment les relations entre êtres humains et objets participent à façonner les identités sociales et culturelles. La matérialité quotidienne, dans les processus de construction identitaire, n'est pas à négliger, comme l'affirment Marie-Pierre Julien et Jean-Pierre Warnier dans l'ouvrage *Approches de la culture matérielle : corps à corps avec l'objet* :

> La confrontation à l'environnement matériel, l'appropriation des objets, ses transformations, sont facteurs d'identité au même titre que l'appartenance religieuse ou sociale. La confrontation à la matière (savoir se servir d'un instrument, ne pas se cogner, arriver à marcher avec des chaussures à talon…) et son appropriation, sont des éléments primordiaux de la construction du sujet et du groupe. (1999 : 12)

L'appropriation idéologique des objets tout comme les révoltes matérielles participent à cette construction. C'est en tout cas ce que suggèrent certaines mises en récit de ces processus identitaires, ce que nous proposons d'observer dans deux récits féminins contemporains.

Avec *La Femme gelée,* Annie Ernaux fait l'autobiographie de son enfance dans la classe populaire normande. Elle y analyse en particulier sa construction identitaire de fille, au sein d'une famille où les rôles de genres échappent aux conventions tradi-

tionnelles, mais dans une société où ces clichés sont omniprésents. La narratrice raconte notamment son désintérêt pour les poupées, qu'elle réclame néanmoins à sa mère avec une certaine conscience du rôle de ces jouets dans les relations sociales entre petites filles (elle est fière de montrer les poupons à ses amies). Pourtant, elle reste prise d'un sentiment d'étrangeté à regarder les poupées :

> Cette figure froide bien bordée dans son chariot alsacien me rend mélancolique. […] je la regarde, je ne sais rien imaginer avec elle. Enfant solitaire devant une poupée. J'attends d'elle l'amour réciproque, le rêve. Son corps est dur, son sourire rouge Baiser idiot. Le seul moyen de la rendre un peu vivante c'est de la tourmenter, lui faire subir ces métamorphoses qui finissent mal. Ça commençait toujours par les cheveux, nattes, papillotes, lavages. Coupe. L'engrenage fatal. À cause de cette tête déchue, pauvre nénette dépoilée, je me crois tout permis, je la lance pour la voir retomber dans des postures ridicules, jupes troussées, je la fais tournoyer par un bras autour de l'élastique qui lui traverse le buste. Manchote en moins de deux. Alors je peux commettre le dernier sacrilège, extirper du ventre l'espèce de salière qui continue à couiner maman quand je la retourne. ([1981] 2011 : 35-36)

L'incapacité de la fillette à s'approprier les poupées, qui coexiste avec l'impression qu'elle devrait en être capable et aimer cela, provoque une réaction de rejet ainsi qu'une intervention matérielle sur les jouets. Il s'agit, dit-elle, de « rendre vivante » la figurine qui paraît froide et rigide. Cette opposition entre le corps cadavérique du jouet et le corps animé de la fillette construit toute la première partie du récit, où la narratrice compare son enfance joyeuse et aventureuse avec la féminité observée chez les autres petites filles éduquées selon des normes de genre conservatrices et assignées au calme et aux convenances. Elle fait aussi évidemment écho à la « femme gelée » que deviendra la narratrice, une fois mariée, mère et femme au foyer. Cet épisode condense alors un processus de construction identitaire individuel, mais relatif à une norme idéologique partagée que les jouets normalisent chez les enfants. En commençant par détruire

un attribut cardinal de la féminité de la poupée (ses cheveux), la narratrice s'autorise une petite révolte qui prend la forme d'une maltraitance du corps du poupon, ainsi qu'une sorte d'humiliation physique (elle lui fait prendre des « postures ridicules ») et, finalement, de la mutilation, comparée à un « sacrilège », dont la dernière étape consiste à rendre inopérante la technologie de la poupée, à la défonctionnaliser complètement.

Cet exemple, tiré d'un récit autobiographique, illustre parfaitement comment l'appropriation de l'objet participe d'une construction identitaire individuelle. Le même constat peut se faire à échelle de groupe ou de communauté. Dans son roman *Les Orageuses*, Marcia Burnier raconte l'histoire d'un groupe de femmes ayant subi des violences sexuelles. Ces dernières décident, face à un sentiment d'impunité relatif à ce type de crimes, d'administrer elles-mêmes une forme de justice. L'organisation de vengeances collectives est le support d'un réseau d'amitié fondé sur l'empathie (la compréhension de cette expérience partagée), la reconstruction psychologique et une sortie de la condition de victime (une agentivité). Les expéditions visent la plupart du temps les possessions matérielles de l'agresseur de l'une des membres (dans leurs appartements ou sur leurs lieux de travail). Alors qu'elle est seule dans la rue, à vélo, Lucie se fait harceler par un homme en voiture ; elle va alors réitérer l'expérience, avec la matraque qu'elle porte désormais sur elle :

> [E]lle sent la haine monter, c'est vrai quoi, pour qui ils se prennent à vouloir toujours rappeler aux meufs que la rue leur appartient […]. Elle ralentit à son tour, s'arrête derrière la voiture et sort la matraque. Comme on lui a appris, elle fait ce geste avec la main sans trop y croire, celui qui lui permet de déplier l'arme d'un coup, comme dans les films mais ça marche, le morceau de métal brille tout en longueur. Le type n'a pas l'air d'avoir compris, il est en train de baisser sa fenêtre quand Lucie tape un grand coup sur la vitre arrière. Le verre se fissure, Lucie trouve ça presque joli alors elle continue, elle tape plus fort, plus rapidement, et elle n'arrive plus à s'arrêter, profitant de l'hésitation du conducteur qui se demande s'il doit démarrer en trombe ou sortir lui péter la gueule. (2020 : 98)

Cet extrait est particulièrement intéressant car il met en jeu un objet culturellement lié à l'expression de la virilité, y compris dans les représentations littéraires : la voiture (Ross, [1994] 2006). L'objet évolue dans un espace spécifique, la rue, où il permet, par rapport au vélo, d'asseoir un rapport de domination. Ici, il est aussi l'outil direct de l'oppression : l'homme rattrape et colle la jeune femme qui a pourtant volontairement ignoré ses interpellations. Ainsi, c'est la voiture qui devient la cible de la révolte et il faut noter que celle-ci se fait avec un instrument à connotation virile lui aussi, une matraque, que la jeune femme, aux gestes peu sûrs, doit d'abord s'approprier. La vengeance *sur* l'objet permet d'évacuer la frustration provoquée par les rapports de domination que ces mêmes objets favorisent ou instituent. L'attaque n'est donc pas qu'individuelle (visée vers l'harceleur), elle se comprend dans une réaction à un ordre social inscrit dans les objets et surtout, ici, dans les usages qu'ils conditionnent et les espaces qui les accueillent. En parallèle, c'est dans une démarche de reconstruction identitaire collective que ces attaques matérielles font sens pour les femmes du groupe.

⋆

Qu'elle soit latente, explicite ou même manifestement oppressante, l'idéologie matérielle est un donné fondamental de la vie quotidienne des sociétés industrielles que la littérature, sans l'avoir nommé ainsi, a saisi dès le XIX^e^ siècle. De fait, les marchandises véhiculent avec elles, en elles, non seulement des formes et des usages préconditionnés mais également des relations au monde qui s'imposent à la population qui les consomme. Bien sûr, celle-ci ne s'y conforme pas toujours passivement : à la fois les évaluations critiques et les réactions physiques peuvent confronter et reformuler ces rapports entre sujets et objets. Le récit permet de saisir ces relations conflictuelles aux objets, mais il doit également être envisagé comme un reconducteur

idéologique : c'est aussi dans les représentations culturelles que se sédimentent les visions du monde. Ainsi, nos rapports au monde matériel sont pétris par les expériences autres et passées que la mise à l'écrit nous transmet par les formes de récit les plus convenues comme les plus singulières. En ce sens, le rôle de la littérature dans l'exploration anthropologique de la culture matérielle apparaît d'autant plus déterminant.

## Bibliographie


Baudelaire Charles, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* [1869], Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2003.

Burnier Marcia, *Les Orageuses*, Paris, Cambourakis, « Sorcières », 2020.

Despentes Virginie, *Vernon Subutex*, t. 1, Paris, Grasset, 2015.

Ernaux Annie, *La Femme gelée* [1981], Paris, Gallimard, « Folio », 2011.

Lutz Alex, *Le Radiateur d'appoint*, Paris, Flammarion, 2020.

*Révolution Surréaliste (La)*, n° 12, 15 décembre 1929.

Rochefort Christiane, *Les Petits Enfants du siècle* [1961], Paris, Le Livre de Poche, 2000.

Sarraute Nathalie, *Le Planétarium* [1959], Paris, Gallimard, « Folio », 1972.

Triolet Elsa, *Roses à crédit. L'Âge de Nylon* [1959], Paris, Gallimard, « Folio », 1972.

## Pierre Bourdieu, *La Distinction*

Paru en 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement* est un classique de la sociologie fondé sur plusieurs enquêtes concernant les pratiques (culturelles, politiques, etc.) dans la France du début des années 1970, traitées par la méthode dite de l'analyse des correspondances. Les statistiques, fondées sur des enquêtes menées entre 1964 et 1978, mettent en évidence de fortes homologies entre le goût (vécu comme préférence individuelle) et la position occupée dans l'espace social, en fonction des ressources acquises au cours d'une trajectoire (capital *social*, capital *économique*, capital *culturel*, capital *symbolique*). Autrement dit, comme l'indique le sous-titre qui détourne un titre de Kant, le jugement de goût est socialement construit et trouve son principe dans l'*habitus*, ensemble de dispositions héritées de la socialisation et fonctionnant comme principes incorporés de perception et de jugement. L'*habitus* constitue en quelque sorte la boussole sociale de l'individu. Ses décrets sont vécus comme personnels, singuliers, ressentis comme des intuitions et donc peu propices à une critique réflexive. Ainsi les désaccords sur les goûts et les couleurs renvoient-ils en dernière analyse à des jugements de classe : ils renseignent sur le point de vue occupé dans l'espace social par ceux qui les énoncent. Lors de l'émission *Apostrophes* du 21 décembre 1979 Bourdieu recourt à la formule : « Le bon goût, c'est le dégoût du goût des autres ». Autrement dit, dans une perspective structuraliste, les goûts forment un système relationnel dans lequel chacun prend sens par différenciation des goûts voisins. Jour après jour, les individus se situent, se classent et classent les autres en fonction des objets qu'ils arborent ou consomment, des jugements de goût qu'ils portent sur eux, bref de leurs « styles de vie ». Cette confrontation des goûts fait de la vie en société un théâtre permanent de luttes pour la « distinction », principe fondamental de la dynamique sociale. Selon Bourdieu, le « sens de la distinction » est particulièrement important pour les groupes en possession de forts capitaux culturels, économiques ou sociaux. L'incorporation des valeurs distinguées, la sensibilité à la différence et la recherche de l'inimitable sont typiques de ces fractions de classe. La « bonne volonté culturelle » caractérise la petite-bourgeoisie, l'adhésion anxieuse aux modèles des fractions perçues comme supérieures. Quant aux classes populaires, elles sont le plus souvent limitées au « choix du nécessaire », l'aspect pratique primant sur les enjeux symboliques.

La culture matérielle d'une époque et son « système des objets » (Baudrillard, 1968), la manière dont chacun s'y réfère en les consommant, les arborant ou les évaluant, sont donc de part en part traversés par des logiques de distinction dont, selon Bourdieu, la littérature a rendu compte bien avant la sociologie, que ce soit pour en décrire les ressorts (Zola, Proust, Simon), les détourner (Perec, Ernaux), les célébrer (Jean d'Ormesson) ou les ironiser (Houellebecq).

Parmi les objets de distinction abordés dans cette enquête, citons les produits alimentaires (le poisson aux antipodes de la charcuterie), les vêtements (le cuir contre le skaï ou simili-cuir) et toutes « dépenses de présentation » (la perle contre le colifichet d'imitation), l'ameublement et la décoration d'intérieur, y compris les objets à valeur culturelle : livres, disques, posters, piano ou tableaux.

En étudiant les statistiques des achats vestimentaires, le sociologue observe par exemple : « [...] la coupure passe, ici encore, entre les employés et les ouvriers, et se marque en particulier par l'opposition entre la blouse grise et le bleu, entre les chaussures de ville et les mocassins, les kickers ou les baskets, plus décontractés (sans parler de la *robe de chambre* que les employés achètent 3,5 fois plus que les ouvriers). [...] le *manteau* [des hommes], toujours plus rare que le manteau féminin, est nettement plus répandu chez les cadres supérieurs que dans les autres classes, et la *canadienne* ou le *blouson* sont portés surtout par les paysans et les ouvriers » (224). L'enquête montre aussi que les achats de *vêtements de dessus* (par opposition aux *sous-vêtements*) « croissent en nombre et en valeur quand on s'élève dans la hiérarchie sociale » (225). Alors que les classes populaires achètent pour leur commodité de nombreux *sous-vêtements* bon marché, les diverses fractions de la bourgeoisie investissent ceux-ci d'une valeur distinctive (les « dessous chics »), de même qu'elles dépensent bien plus que les classes populaires pour les *vêtements de dessus* aptes à leur garantir une « présentation de soi » digne de leur statut dans les univers sociaux qu'elles traversent.

*Jérôme* Meizoz
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin...

Baudrillard Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
Bourdieu Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
Coulangeon Philippe, Duval Julien dir., *Trente ans après* La Distinction *de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013.
Duval Julien, « *Distinction (La)* », *Dictionnaire international Bourdieu*, dir. Gisèle Sapiro, Paris, CNRS, 2020
Lahire Bernard, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

## Matérialisme historique

Développé transversalement par Marx et Engels dans leurs écrits, le matérialisme historique est une conception de l'histoire et une méthode de son appréhension scientifique qui postule une détermination des superstructures (organisation juridico-politique et idéologique de la société) par les structures économiques et les rapports sociaux concrets – *id est* les infrastructures. Il s'oppose tant à la conception théologique qu'aux philosophies idéalistes de l'histoire, lesquelles imputaient respectivement le déroulement des événements humains à la réalisation d'un dessein divin et au développement d'un Esprit absolu, à l'avènement progressif de la raison. Abandonnant le monde des idées en tant que moteur de l'histoire, Marx et Engels lui substituent les conditions matérielles d'existence des sociétés, et supposent qu'en elles réside la cause fondamentale des phénomènes historiques.

Une telle appréhension, économique en ce qu'elle tient les moyens de production et les rapports sociaux – et non les idées – pour les éléments déterminants des sociétés, s'articule à partir d'une vision de l'humain comme être social par essence, et comme irréductiblement lié à la nature par son travail. Partant, les évolutions liées à ces deux caractéristiques premières sont les causes des changements historiques : les transformations du travail humain, naturelles et surtout techniques (par l'élaboration ou l'amélioration des outils), infléchissent les rapports sociaux de production, constituant une infrastructure économique qui conditionne le développement des appareils juridico-politiques, des idéologies et des consciences sociales. Idées et consciences d'une époque, produits d'une configuration précise des rapports de production, sont ainsi les manifestations secondaires d'une réalité matérielle, qu'elles tendent à légitimer puisque émanant principalement de la classe dominante.

Présenté schématiquement, le matérialisme historique s'apparente à un pur et strict déterminisme matériel, les superstructures se cantonnant à leur statut épiphénoménal et n'ayant aucune agentivité propre sur l'avancée de l'histoire. Ce postulat, qui a motivé bien des exégèses chez les penseurs marxistes ou antimarxistes, naît d'une occultation des inspirations théoriques marxiennes – que ce soit le matérialisme athée de Feuerbach ou la dialectique de Hegel – ou d'une mécompréhension de leur dépassement respectif chez Marx. Toutefois, libéré de conceptions mécanistes qui supputeraient le devenir du monde surdéterminé par l'économie, le matérialisme historique devient un outil analytique qui en guide la compréhension et permet d'agir sur lui en conséquence.

*Nathan Maggetti*
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin…

Balibar Étienne, *Cinq études sur le matérialisme historique*, Paris, Maspero, 1974.
Engels Friedrich, Marx Karl, Weydemeyer Joseph, *L'Idéologie allemande*, trad. Jean Quétier, Guillaume Fondu, Paris, Les Éditions sociales, 2014.
Weber Max, *Rudolf Stammler et le matérialisme historique*, trad. Michel Coutu, Dominique Leydet, Québec/Paris, PUL/Cerf, 2001.

## Études en culture matérielle

Les études en culture matérielle (*material culture studies*) sont nées, dans les années 1980, de l'accroissement des intérêts pour les objets dans les disciplines de l'archéologie et de l'anthropologie. C'est dans les universités anglophones que le terme s'est popularisé pour qualifier un éventail d'approches concernées par les artefacts, leurs significations socioculturelles et leurs fonctions dans les rites et pratiques des sociétés humaines passées et présentes. L'ouvrage collectif *The Social Life of Things* (1986), dirigé par l'anthropologue Arjun Appadurai, formalise une volonté de saisir objets et marchandises sous l'angle socioculturel (et non plus seulement économique) [➔ *Biographies d'objets*]. Rapidement, les sciences humaines (sociologie, histoire et histoire de l'art, études littéraires, etc.) ont pris part à ce qui a été appelé le « tournant matériel » (*material turn*).

En France, l'expression « culture matérielle » connaît un essor à la fin des années 1990. Un numéro de la revue *Ethnologie française* lui est consacré en 1996, affichant la volonté de faire dialoguer les recherches françaises et anglo-saxonnes. Le groupe de recherche en anthropologie *Matière à Penser* (MàP) se forme et publie plusieurs ouvrages collectifs, avec notamment une focalisation sur les processus psychomoteurs et sensoriels par lesquels les sujets « font corps » avec et se construisent à travers les objets qu'ils utilisent (Julien, Warnier, 1999 ; Julien, Rosselin, 2009, Douny, Mohan, 2021). Ces travaux dialoguent avec les courants plus installés en France de l'anthropologie des techniques, par rapport auxquels ils réaffirment la place centrale de l'objet et de ses usages. Avec leur anthologie *Cultures matérielles*, réunie en 2010 dans la revue *Techniques et cultures*, Gil Bartholeyns, Frédéric Joulian et Nicolas Govoroff offrent une synthèse des enjeux posés désormais de façon commune à la culture matérielle et à la technologie culturelle.

Il existe aujourd'hui une vaste panoplie de travaux répondant à une « anthropologie de l'objet » (Bonnot, 2014) et s'intéressant aux « choses et à leur place dans la production, l'échange, la consommation, la mémoire, la construction symbolique, etc. » (Bonnot, 2018a : 183). Certains de ces travaux se revendiquent plus directement des *material culture studies* anglo-saxonnes et de leur réorientation « culturelle » de l'analyse des objets (par exemple, Anstett, Gélard, 2012). Les vingt-huit contributions du volume *Profils d'objets* (Wateau, Perlès, Soulier, 2011) réunissent ethnologues et anthropologues autour de l'ambition d'établir des « portraits » d'objets complets, intégrant leurs caractéristiques matérielles et les données socioculturelles sans lesquelles on ne peut saisir les sens de leurs usages. L'engouement de l'entreprise témoigne de l'intérêt scientifique pour les objets en France, que de

nombreuses disciplines des sciences sociales étudient désormais (la revue scientifique *Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines* en témoigne). L'apparition, plus récemment, des « nouveaux matérialismes », qui envisagent, avec une forte dimension écocritique, les interactions entre humains et non-humains comme un réseau d'agents en interdépendance, confirme l'actualité de ces domaines de recherches.

Finalement, on peut relever une récente appropriation des études en culture matérielle par les études littéraires dont le présent ouvrage est l'un des fruits. Cet intérêt se mesure dans la critique littéraire francophone (Vodoz, 2023a), mais aussi dans celles d'autres espaces linguistiques (Bremer, 2020).

*Joséphine* Vodoz
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Carter Sarah Anne, Gaskell Ivan eds, *The Oxford Handbook of History and Material Culture*, New York, Oxford University Press, 2020.

Julien Marie-Pierre, Rosselin Céline, *La Culture matérielle*, Paris, La Découverte, « Repères », 2005.

*Journal of Material Culture*, Thousand Oakes (Californie), SAGE Publications, disponible en ligne.

*Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines*, Presses universitaires de Strasbourg, disponible en ligne.

Fig. 1 : Quatrième de couverture illustrée (sans nom d'illustrateur) du catalogue des *Potages Feyeux. 12 sonnets inédits*, Paris, Impr. Poitevin, 1868-1869. Source : BnF/ Gallica.

Fig. II : A. M. Cassandre, couverture du « Catalogue Templier », imprimé par Draeger pour la maison Raymond Templier et fils, Noël 1928.

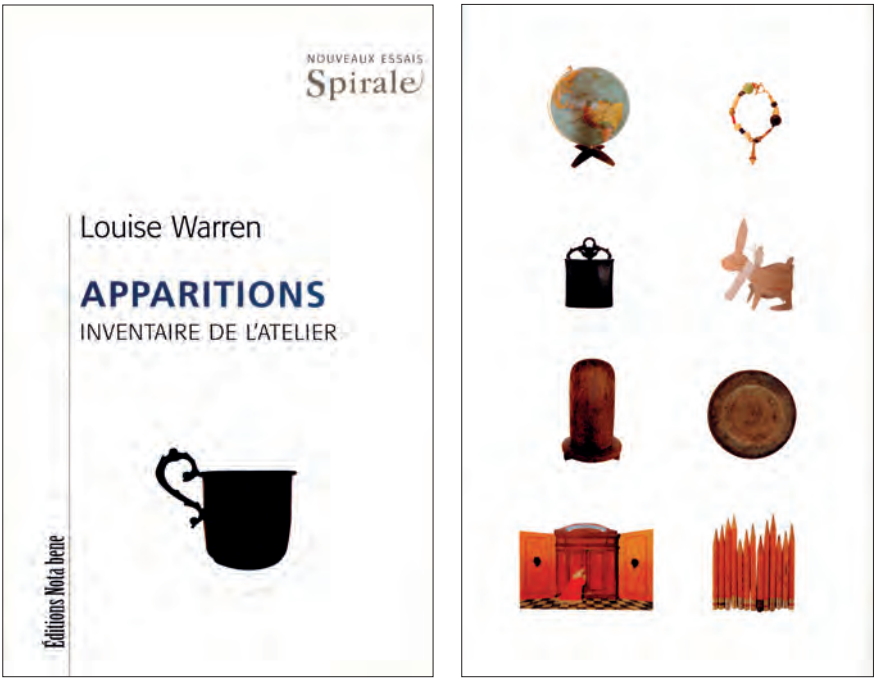
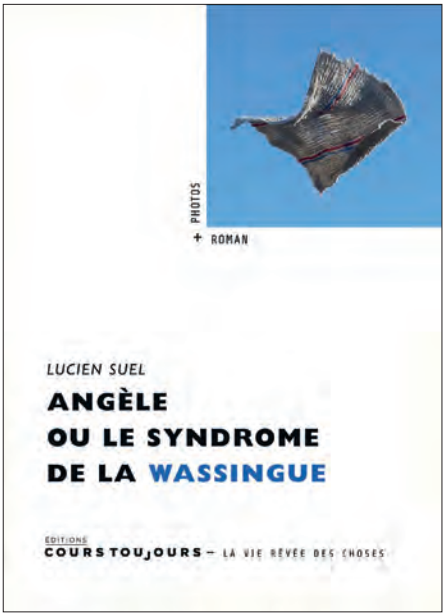
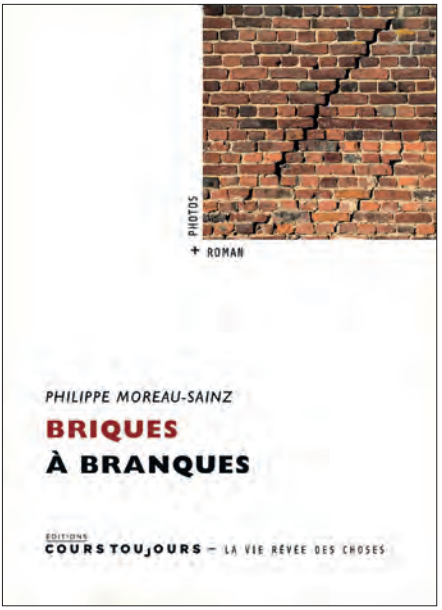



Fig. III : Couverture et page 89 de Louise Warren, *Apparitions, inventaire de l'atelier*, Québec, Nota bene, 2012. Avec l'aimable autorisation de l'autrice et des éditeurs.

Fig. IV : Couverture et rabat de couverture de Jean-Bernard Pouy, *S63*, Lyon, musée des Confluences / Invenit, « Récits d'objets », 2014. Avec l'aimable autorisation des éditions Invenit.



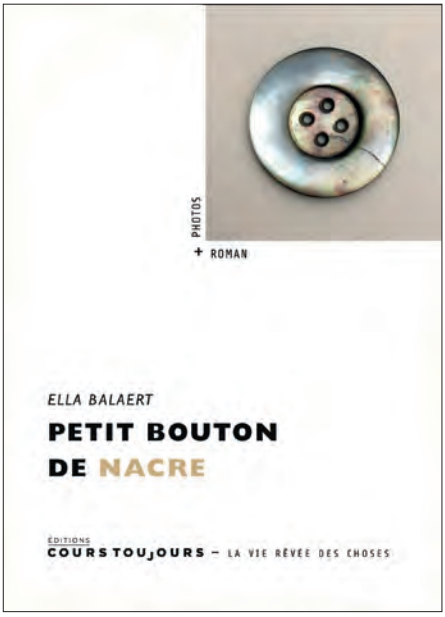




Fig. V : Couvertures de trois ouvrages issus de la collection « La vie rêvée des choses » des éditions Cours toujours. Avec l'aimable autorisation des éditeurs.

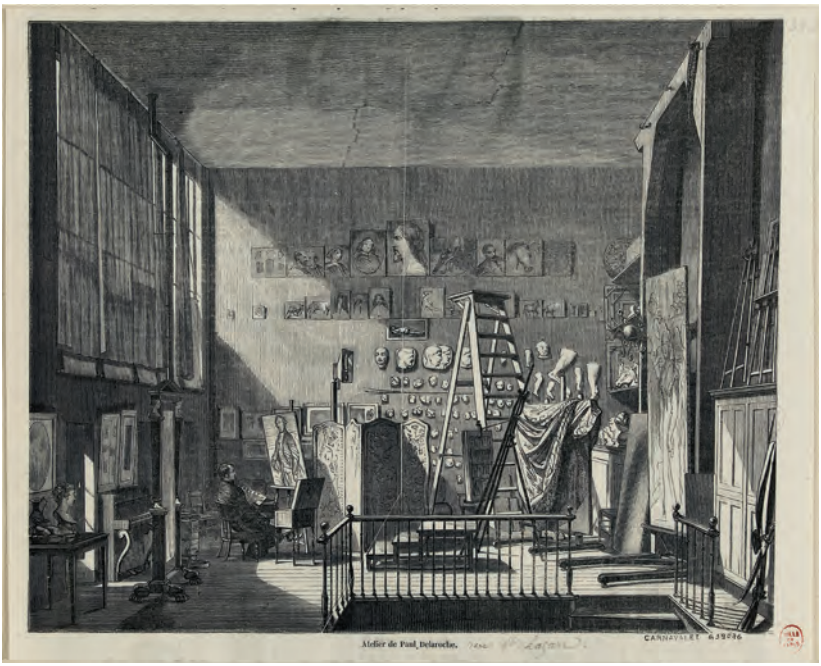



Fig. VI Anonyme (grav., dess.), *Atelier de Paul Delaroche*, non daté, gravure sur bois éditeur *L'Illustration*), 20,5 x 25 cm (image), 32,6 x 50,1 cm (montage musée), n° d'inventaire G 39.076. CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet.

Fig. VII : *Le Lever de la mariée*, estampe, XIXe siècle
(Impr. Codoni jeune, rue des Gravilliers, n° 23).
© Maxime Champion / Delorme & Collin du Bocage O.V.V. – 2014.

Fig. VIII : Jules Chéret, projet de couverture pour Roger Marx, *La Décoration et l'Art industriel à l'Exposition universelle de 1889* (Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1890), estampe originale (lithographie en couleurs), 20 x 18 cm, signature et date sur la pierre « JCheret/90 ». CC0 Paris. Musées / Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.

Fig. IX : Vue d'ensemble de l'exposition Mmmh [Maison-musée michel houellebecq], de aalliicceellleessccaannnnee&ssoonniiaaddeezzyyppoollssskkii.
© Le Radar – Espace d'art actuel, 2022.

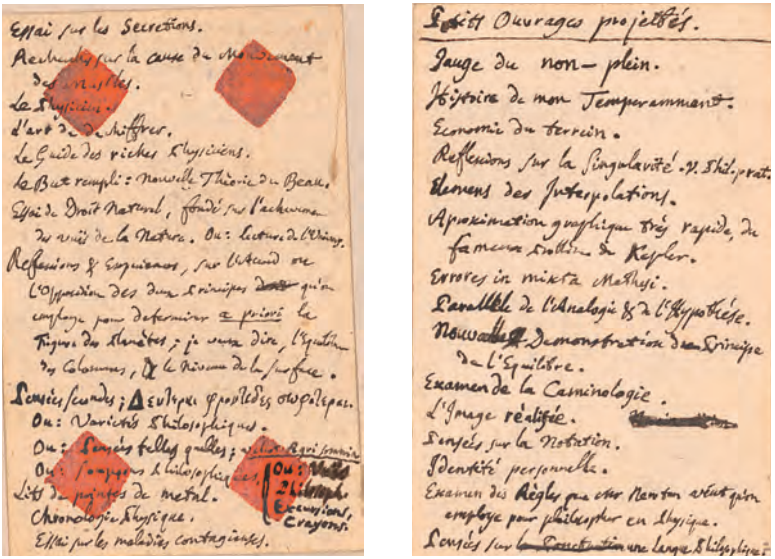



Fig. X : Fonds Le Sage, BGE, boite 34. Ms_fr_2001b_47_fo12Ret V.
Carte intitulée « Ouvrages projetés », recto et verso.

Fig. 9. — Zootrope dans lequel sont disposées 10 images en relief d'un goéland dans les attitudes successives du vol.

Fig. XI : « Zootrope dans lequel sont disposées 10 images en relief d'un goéland dans les attitudes successives du vol », *La Nature*, 1888, 16e année, premier semestre, p. 12.

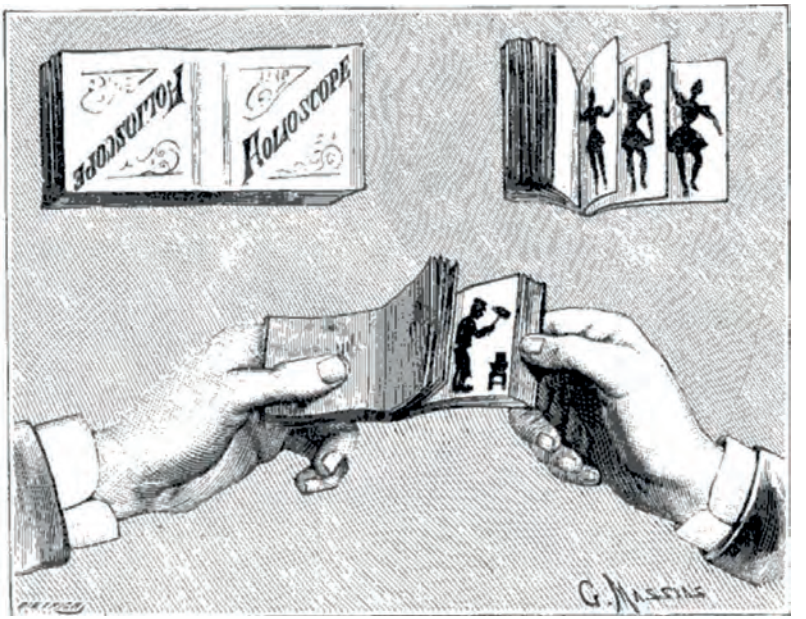



Fig. XII : « Le folioscope double-album jouant le rôle du zootrope », *La Nature*, 1896, 24e année, premier semestre, p. 256.

Fig. XIII : « Salon de 1879 », *Journal amusant*, 17 mai 1879.

# Troisième partie :

*La mémoire matérielle*

# Tropisme mémoriel : du XIXe au XXIe siècle

*Marta* Caraion
*Université de Lausanne*

Avec plus de dix millions d'exemplaires vendus à échelle internationale – selon les chiffres de 2019 – la mise en récit d'objets la plus célèbre actuellement est *La Magie du rangement* de Marie Kondo, suivie d'un second livre – *Ranger, l'étincelle du bonheur* – et d'une série Netflix parmi d'autres productions dérivées. Marie Kondo appelle à conserver, chez soi, un maximum de trente livres et de se séparer, non sans les avoir préalablement remerciés des services rendus, de tous les objets qui ne procurent pas une « étincelle de joie » dans l'instant où on les touche, les paumes chargées d'amour.

Le phénomène Marie Kondo n'est pas seulement un effet de *captatio* : son art du rangement mâtiné d'animisme donne à lire l'une des configurations majeures des rapports à la fois symboliques et pratiques de nos sociétés à leur culture matérielle. Cette configuration formule une idée certes un peu simpliste lorsqu'elle est exprimée ainsi, idée que Perec – qui avait par ailleurs rédigé des « Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres » (1978) et fait l'inventaire des objets de sa table de travail – avait mise en discussion, dans *Les Choses* (1965), cette idée scandaleuse pour l'axiologie moralisante d'interroger la nature particulière du bonheur lié aux objets. Dans les nombreux entretiens qui ont accompagné le succès de son roman,

Perec insiste : « C'est qu'il y a, je pense, entre les choses du monde moderne et le bonheur, un rapport obligé » (Perec, Bertelli, Ribière, [1965-1978] 2003 : 45-47) ; « Il y a, aujourd'hui, une espèce de bonheur possible à l'intérieur du monde de la consommation : le bonheur d'un restaurant, le bonheur d'une moquette, le bonheur d'un fauteuil, d'un Chesterfield… Ce sont des choses concrètes, pas imaginaires… » (59) ; précisant, aussi, que « le bonheur est un processus qui est, en fin de compte, la même chose que l'accumulation » (47) ; ou la dés-accumulation, si l'on suit Kondo. Dans tous les cas, derrière l'une et l'autre – accumulation et dés-accumulation – se profile la question de la *conservation* – des objets et de soi à travers les objets – et, de là, celle du rapport à la mémoire. Cette mémoire que la consommation met en crise (« Nous étions débordés par le temps des choses », écrit Annie Ernaux à la fin des *Années* – [2008] 2010 : 231) n'est pas un mode d'existence psychique stable et universel, mais un mécanisme historiquement déterminé par le monde matériel, et par la relation fusionnelle ou conflictuelle que le sujet entretient avec lui (pensons à la mutation que la photographie a provoquée dans le fonctionnement de la mémoire – [→ La photographie, un objet de mémoire matérielle]).

Le phénomène de psychologie des masses révélé par Marie Kondo, regroupant les sciences et les pathologies du rangement en régime de production industrielle, exprime une inquiétude collective liée au débordement des choses ; la fascination pour le syndrome de Diogène en est une autre variante. Avec Kondo et consorts, cette inquiétude trouve sa résolution dans une philosophie pratique et comportementale que l'on peut considérer comme une forme de militantisme anti-mémoriel, anti-archivistique, une démarche de contre-inventaire qui revendique une acculturation et une déshistoricisation de l'ancrage matériel des individus. Se constitue ainsi en récit collectif à visée prescriptive un rêve d'espaces et de vies matérielles sans mémoire.

Or, en polarité inversée, toute une mouvance de la production littéraire et artistique contemporaine, à échelle de quelques

décennies, élabore un autre mode de résolution pour répondre à la même inquiétude, calmer des angoisses contradictoires de destruction, de disparition, d'accumulation, d'égarement dans l'indistinction du trop-plein, de virtualisation aussi [→ DÉMATÉRIALISATION DES ARCHIVES], et traiter l'intranquillité au sujet de ce qui, de l'univers matériel, doit être destiné à faire mémoire. Il s'agit, en vrac, de projets d'inventaire, d'évocation, en mode ludique ou déploratoire, des matérialités en voie de disparition (œuvres de Perec, de Christian Boltanski, de Daniel Spoerri ; ou ce titre suggestif : *L'Herbier des villes. Choses sauvées du néant* d'Hervé Le Tellier, etc.) ; du réinvestissement massif de récits de deuil et de filiation matériellement ancrés (maisons qu'on vide, qu'on quitte, qu'on se réapproprie), de réflexions théoriques en flottement disciplinaire (entre recherche et création – Philippe Artières est le meilleur exemple) sur les pratiques de ces inventaires ; d'expériences et narrations (médiatiques, muséographiques) sur ce qui de la vie matérielle doit se conserver et se raconter. Toutes ces œuvres, qu'elles privilégient le registre du pathos nostalgique, la veine légère du jeu formel ou de l'humour, formulent un sentiment de nécessité et d'urgence à construire à partir des objets, mobilisés dans ce sens, une mémoire et une identité individuelles ou collectives.

Deux citations permettent d'esquisser les bornes du problème, réponses contrastées à la question que la littérature (et ses zones limitrophes) pose aux matérialités mémorielles :

> Cette panique de perdre mes traces s'accompagna d'une fureur de conserver et de classer. Je gardais tout : les lettres avec leurs enveloppes, les contremarques de cinéma, les billets d'avions, les factures, les talons de chèques, les prospectus, les récépissés, les catalogues, les convocations, les hebdomadaires, les feutres secs, les briquets vides, et jusqu'à des quittances de gaz et d'électricité concernant un appartement que je n'habitais plus de six ans, et parfois je passais toute une journée à trier et à trier, imaginant un classement qui remplirait chaque année, chaque mois, chaque jour de ma vie. (Perec, [1977] 2003 : 69)

> Ce dont ils se souciaient, principalement, c'était de quelques trucs biscornus, encombrants, inutiles comme l'encrier d'étain à angelots et balustrade ou quelques mètres carrés de terrain vague plus ou moins à bâtir alors qu'on devrait prendre exemple, en cette matière, sur les sauvages. Ils font un tas des boucliers, des belles flèches empoisonnées, des colliers de crocs et de griffes, des outres, parfois même des épouses du défunt et ils y foutent le feu. Comme ça, on ne se retrouverait pas embarrassé de pleins cartons de vieilleries, d'outils cassés, de meubles malcommodes, de livres pleins de sornettes, d'enclos incultes et de tombes que l'herbe et la mousse menacent de submerger. On serait libre. On ferait ce qu'on veut. On s'épargnerait bien des peines stériles et des soins superflus. (Bergounioux, 1994 : 42)

Entre la *panique de perdre les traces* et la *tentation d'y foutre le feu*, entre le tout signifiant et le tout déchet, se joue un double rapport au temps, à la matière et à soi comme inscrit dans une historicité dont il faut attester de manière concrète.

En bilan rétrospectif, la perspective posée par Bergounioux propose de penser l'héritage – les traces léguées à perpétuer ou à détruire – afin d'être libre de vivre une relation désencombrée au passé et aux lieux ; dans ce plaidoyer pour le libre-choix et pour le droit à une mémoire matérielle sans contraintes préexistantes, il est intéressant d'interroger, dans ses manifestations littéraires, l'implicite impensé d'une certaine certitude au sujet de l'existence même et de la pérennité de ces choses héritées et de leurs lieux, au sujet de la possibilité même de l'héritage à foutre au feu, au nom de laquelle peut s'exprimer la confiance dans le libre-choix des traces.

En visée prospective – c'est l'option Perec qui en fait le programme d'une œuvre –, il s'agit de collecter, de soumettre à la conscience et de classer *toutes* les traces de soi (celles des ancêtres étant un problème résolu à échelle collective), à élaborer en patrimoine mémoriel systématique ; cela consiste à les *re-tracer*, à les écrire, à les lister – projet de rassemblement d'une mémoire fantasmée comme totale, de description exhaustive, selon le principe de l'« épuisement » (qui est le contraire de la

sélection élective), érigé en force de présence au monde, en résistance à la disparition.

Les deux orientations esquissées ici s'accompagnent d'un ébranlement des échelles de valeurs, selon deux tendances qui se cristallisent en canevas narratifs : valoriser, sémantiser l'insignifiant, interroger la possibilité d'une valeur sémiologique des « talons de chèques », « prospectus » et autres « feutres secs » – valeur identitaire, testimoniale, sociologique, psychique, affective, typologique, etc. ; ou, à l'inverse, dévaluer ce qui est socialement reconnu comme possédant une valeur (monétaire, utilitaire, ou tenant d'un fétichisme filial institué en usage et en devoir, en valeur consensuelle, et qui est la seule raison – ce fétichisme – de s'« embarrass[er] de pleins cartons de vieilleries, d'outils cassés, de meubles malcommodes, de livres pleins de sornettes »).

Reprenons la réflexion en perspective littéraire plus générale, concentrée sur le rapport entre objets, mémoire et récit. Le problème de la composition de la mémoire matérielle publique et privée, en tant qu'expérience concrète et en tant qu'opération mentale, raisonnée ou fantasmatique, et l'opération qui en découle, d'élaboration narrative de cette mémoire, n'ont rien de nouveau. Ils s'inscrivent même dans une continuité déclarée par références explicites et automatismes assimilés avec toute une culture pratique et textuelle instituée au XIX^e^ siècle.

Il existe un schéma de récit mémoriel-métonymique que l'on peut simplifier ainsi : un objet à vecteur mémoriel, assurant une fonction de trace, déclenche un récit rétrospectif (selon le principe directeur de l'archéologue pour qui tout tesson raconte le monde dont il est le vestige). Le canevas se fixe au XIX^e^ siècle, issu du romantisme, des débris de la Révolution, des instabilités sociales, de l'effroi et de la mélancolie des ruines, de l'essor parallèle de l'archéologie et de la paléontologie, de l'invention de la photographie, etc. [→ MATIÈRES INDICIAIRES : MÉMOIRE ET VÉRITÉ]. À la fois structure de la sensibilité et méthode d'observation et de déchiffrement du réel, ce schéma

mémoriel-métonymique revient sur le devant de la scène littéraire dans les années 1970.

Je prends pour acquise la continuité avec le XIXe siècle producteur de toute une littérature de mémoire matérielle : pensons au dispositif mémoriel de Félicité dans « Un cœur simple » de Flaubert, aux textes de conceptualisation des registres de la mémoire matérielle (à l'exemple de « Vieux objets » de Maupassant, repris dans le roman *Une vie*), aux récits de deuil (*La Dame aux camélias* de Dumas fils, *Bruges-la-Morte* de Rodenbach ou « Véra » de Villiers de L'Isle-Adam), aux séquences devenues topiques de tiroirs et autres coffres et armoires emplis de souvenirs (Jules Janin, « L'inventaire »), aux fictions archéologiques (Gautier entre autres – « Arria Marcella », « Le pied de momie », *Le Roman de la momie*) ; je ne m'y attarderai pas, y ayant consacré une grande partie de mon livre sur les objets (Caraion, 2020a). Ces fictions modélisent des pratiques et des modes de vivre et de penser qui appartiennent à la culture bourgeoise de la période 1830-1914 (Charpy, 2010) qui affectionne et produit des dispositifs matériels de conservation mémorielle (reliquaires domestiques, tableaux en cheveux, albums-photos, etc.). Le modèle que ces textes vulgarisent – comme champ thématique et comme schéma de récit – revient dans la seconde moitié du XXe siècle, avec ses variations, pour répondre à des situations socio-historiques et des troubles identitaires différents.

Gardant à l'esprit ce socle de récits de mémoire matérielle édifié au XIXe siècle, nous proposons d'examiner, malgré le risque de simplification d'une telle démarche, les conditions du transfert de l'objet, de la trace matérielle, à la narration mémorielle. Nous allons poser trois questions aux écrits contemporains, qui forment une ébauche de programme.

La première question porte sur les textes. Quels sont les récits de mémoire matérielle ? Peut-on esquisser une typologie générique ? Et, de là, comment penser une certaine fossilisation des formes, la stéréotypie envahissante du corpus contemporain ?

La deuxième question s'adresse aux objets et ce sont les textes eux-mêmes qui la posent. Tout objet est-il apte à faire œuvre de mémoire (au niveau individuel ou collectif) et, de là, à se cristalliser en récit ?

La troisième question, compliquée et plus diffuse, porte sur la mémoire. De quoi les objets et les récits qui les modélisent sont-ils la mémoire ? Et, pour signifier la spécificité de cette production contemporaine – en logique de différenciation avec le XIX^e^ siècle – la question corollaire : comment les angoisses mémorielles dont ces objets littéraires sont les témoins s'élaborent-elles en structure culturelle ?

## QUELS TEXTES ?

Le repérage esquissé plus haut a permis de distinguer deux constellations d'écritures mémorielles d'objets.

Un premier vaste ensemble est constitué par les récits de deuil, majoritairement autobiographiques, souvent en quête généalogique – histoires familiales, récits de filiation (Viart, 1999, 2011 ; Demanze, 2008) –, fixant une structure de narration récurrente devenue un horizon de lecture attendu. Les exemples abondent : dans *Sur la scène intérieure* (2013), Marcel Cohen [→ *Marcel Cohen*] rassemble les micro-biographies des membres de la famille exterminés par les nazis, retracées à partir d'objets et de photographies, restes matériels rescapés et embrayeurs de récit ; quelques autres titres : *Un Secret* (2004) de Philippe Grimbert ; *Comment j'ai vidé la maison de mes parents* (2004) de Lydia Flem ; *Avant que j'oublie* (2019) d'Anne Pauly ; *La Commode aux tiroirs de couleur* (2020) d'Olivia Ruiz, etc. À partir d'un objet dont la fonction est de libérer une histoire, l'aspiration au dévoilement du secret intime, du deuil personnel, de l'identité retrouvée, le fantasme du récit consolateur comporte presque toujours aussi une ambition de vérité ou d'analyse collective. Ainsi, *Autobiographie des objets*

(2012) de François Bon est à la fois une biographie matérielle, l'histoire sociale d'une famille et l'histoire collective des modes de consommation et des états émotionnels qui leur sont liés, partant d'un triste constat d'obsolescence des objets et d'une réflexion sur le changement de nature de la mélancolie. Là se négocie aussi la frontière entre mémoires individuelles, familiales, générationnelles, socio-historiques dans des récits qui jouent la carte sociologique (*Les Années* d'Annie Ernaux en est l'exemple le plus représentatif) pour dire à la fois la consommation et la perte, la mort, le temps qui passe.

Une deuxième armature mémorielle (et méthodologique ou théorique) coexiste et parfois se confond avec la précédente : il s'agit de la passion déjà évoquée pour l'archive totale, désespérée ou jouissive, dont Perec a posé deux modes opérationnels : 1° la *création de systèmes totalisants d'objets* en surcharge sémiologique – modèle *La Vie mode d'emploi* (1978) qui organise un répertoire de systèmes possibles (ou, hors champ francophone, *Le Musée de l'innocence* [2008] d'Orhan Pamuk, roman qui a engendré, en 2012, à Istanbul, un musée réel) ; 2° autour de la notion devenue virale d'*infra-ordinaire* [→ *L'infra-ordinaire*], l'attention portée au détail du quotidien, aux « choses communes » en sous-charge sémiologique et mémorielle, visant à « fonder enfin notre propre anthropologie », à « capter notre vérité », selon l'injonction de méthode si souvent citée : « Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez. Questionnez vos petites cuillers. » (Perec, 1989 : 10-13) Névrose généralisée de la trace ou méthode d'observation et de collecte fondatrice d'un savoir anthropologique et historique approfondi, ce postulat d'importance des matérialités infimes témoigne aussi d'un déplacement de perspective dans le traitement du détail. Le processus ne mise pas sur l'élection d'un détail de vie matérielle ordinaire, élevé à la signification par sa capacité à remonter le fil du temps jusqu'à recouvrer la plénitude d'un monde disparu ou d'un sens caché dont il est l'indice. Il se

fonde au contraire sur l'égalité des insignifiances dans l'infra-ordinaire et sur la systématicité de l'inventaire qui seule peut assurer les assises solides des mémoires à venir. Autour de ces textes, notre questionnement mémoriel s'articule avec une réflexion sur la vie matérielle liée à la notion de quotidien, pensée par des philosophes (Lefebvre, 1947-1981, 1968 ; Bégout, 2005) et par des littéraires (Sheringham, 2006 ; Charlier, 2018) [→ La culture du quotidien au XIXe siècle].

## Quels objets ?

De cette attention aux matérialités infimes, découle notre deuxième question : tout objet est-il bon à faire mémoire ?

Le relais entre objet-relique et récit de filiation semble fonctionner comme une évidence partagée, en coïncidence naturelle, mécanique narrative intériorisée, culturellement préparée par plus d'un siècle de pratiques commémoratives. « Le buffet » de Rimbaud, « fouillis de vieilles vieilleries », posait déjà, en 1870, l'état d'un lieu commun : « C'est là qu'on trouverait les médaillons, les mèches / De cheveux blancs ou blonds, les portraits, les fleurs sèches » ; une expérience déjà vécue par un *on* qui est tout le monde et qui, le conditionnel en atteste, est immédiatement figurable en une représentation mentale automatique productrice de récit : « Ô buffet du vieux temps, tu sais bien des histoires, / Et tu voudrais conter tes contes ». Cette expérience en partage, il est important de comprendre qu'elle comporte plusieurs niveaux dont la cohésion explicite la prégnance littéraire du modèle :

1° une expérience intime et sensible du sujet faisant un souvenir d'un objet désaffecté de sa fonction primaire – processus vécu sur le mode de la réminiscence (mémoire involontaire) ou de la remémoration (mémoire volontaire), dont la singularité essentielle n'a d'égale que l'universalité psychique du phénomène ;

2° une expérience sociale que l'étude des dispositifs de mise en scène et les pratiques de production du souvenir (albums photo, coffrets et médaillons de toute sorte, objets en mèches de cheveux, etc.) rendent observable à échelle collective ;

3° une expérience de mise en récit ordinaire qui fait des objets des embrayeurs narratifs de premier ordre (Dassié, 2010 ; Tisseron, 1999 ; Debary, Turgeon, 2007).

4° une expérience littéraire enfin, c'est-à-dire construite sur le socle de ces autres expériences réitérées dans le temps à hauteur d'humanité, relayant en quelque sorte un savoir-faire du récit de relique, ce qu'un extrait des *Vies minuscules* de Pierre Michon rend limpide :

> À Mourioux dans mes premiers âges, il arrivait lorsque j'étais malade ou seulement inquiet, que ma grand-mère pour me divertir allât chercher les Trésors. J'appelais ainsi deux boîtes de fer-blanc naïvement peintes et cabossées qui avaient jadis contenu des biscuits, mais qui recelaient alors de tout autres nourritures : ce qu'en tirait ma grand-mère, c'étaient des objets dits précieux et leur histoire, de ces bijoux transmis qui sont mémoire aux petites gens. Des généalogies compliquées pendaient avec des breloques aux chaînettes de cuivre ; des montres étaient arrêtées sur l'heure d'un ancêtre ; parmi des anecdotes courant sur le grain d'un chapelet, des pièces portaient, avec le profil d'un roi, le récit d'un don et le nom manant du donateur. Le mythe inépuisable authentifiait son gage limité ; le gage luisait faiblement au creux de la main d'Élise, dans son tablier noir, améthyste ébréchée ou bague sans chaton ; le mythe que déversait benoîtement sa bouche suppléait le chaton des bagues et épurait l'eau des pierres, prodiguait toute une joaillerie verbale qui éclate dans les étranges noms propres des aïeux, dans la centième variante d'une histoire qu'on connaît, dans les motifs obscurs des mariages, des morts.
>
> Au fond d'une de ces boîtes, pour moi, pour Élise, pour nos secrètes palabres, il y avait la Relique des Peluchet. ([1984] 1996 : 33-34)

Suit le récit de vie des Peluchet. Ce caractère d'évidence repose sur un acquis ou une conviction anthropologique au sujet du rapport sensible, indiciel (établi par contact physique), entre les objets et les morts ou les mondes disparus auxquels ils

ont appartenu, qui, tout en favorisant l'épanchement émotif (la perpétuation du deuil mélancolique), sert de preuve et fonde la possibilité d'une connaissance, d'un savoir, ou d'une enquête, et donc d'une narration.

Or, paradoxalement, nombre de récits contemporains, imprégnés de cette évidence anthropologique, sont parcourus par une incertitude ou un soupçon à l'égard des aptitudes mémorielles des objets (en régime d'accumulation). De sorte que le récit rétrospectif qui reconstitue des trajectoires de vie à partir de trajectoires d'objets s'accompagne souvent d'une glose méta-descriptive, parfois débordant le récit même, autour du choix de l'objet signifiant, de la démarche de *basculement des objets du régime d'accumulation ou de consommation, vers le régime de mémoire*, et autour du dilemme de conserver ou ne pas conserver, de la mauvaise conscience de ne pas le faire ou de ne pas savoir comment le faire, comment faire entrer les objets en commémoration. L'incertitude nourrit ainsi des récits de rangements mémoriels concrets, des histoires de devenir-reliques (ou non) des objets. Les récits de Lydia Flem – *Comment j'ai vidé la maison de mes parents* – et d'Anne Pauly – *Avant que j'oublie* – peuvent servir de cas d'étude :

> Pesait sur moi une question insistante : que devais-je faire du contenu de leur maison, de ceci et de cela ? Étais-je réellement libre de choisir ? La loi m'offrait en pleine propriété un monde qui était encore le leur.
> Pour chaque objet, chaque meuble, chaque vêtement, chaque papier, il n'y avait que quatre directions, comme à la croisée des chemins la rose des vents : garder, offrir, vendre ou jeter. Chaque fois que mon regard et ma main considéraient quelque chose, un choix devait être fait. Combien de choses recèle une maison, de la cave au grenier, combien de décisions cette habitation allait-elle m'obliger à prendre ? (Flem, 2004 : 41-42)

> Comment vraiment savoir ce qui avait compté et ce qui faisait sens sans relire chaque courrier, sans ouvrir chaque placard, sans toucher chaque tissu ? Comment renoncer à traquer, dans chaque recoin, pour n'en rater aucun, les fils encore incandescents de son passage

> ici ? Et puis pour m'en débarrasser, encore aurait-il fallu que les choses m'encombrent, or il n'en était rien : je ne voyais pas quel soulagement psychique il pourrait bien y avoir, juste après l'avoir perdu lui, à me séparer de tout ce qui avait constitué le décor de sa vie, de la mienne, de la nôtre et à ajouter du désordre à la désolation. […] Le premier jour, j'ai donc résisté, façon Bartleby, à cette injonction d'inventaire définitif en contemplant, immobile, cigarette à la main, les choses dans leur ensemble depuis le seuil des pièces, hésitant à leur imposer un mouvement qui dissoudrait peu à peu et pour toujours ce qu'il y avait eu avant. Cette perspective m'angoissait tellement que j'ai même pris des photos de chaque étagère pour être capable de recomposer, en cas de vérification intempestive des inspecteurs de la mémoire, le tableau dans son ordre exact et au centimètre près. (Pauly, 2019 : 96-97)

Déterminer le potentiel mémoriel des choses apparaît, dans le récit contemporain, à la fois comme un enjeu de société et comme une compétence perdue ou instable, alors qu'aucun des personnages des récits-reliquaires du XIX^e^ siècle – *Bruges-la-Morte*, «Véra», *Une vie* – n'hésite ni sur l'identification de la bonne relique, ni sur sa nécessaire conservation. Celle-ci se heurte d'ailleurs à des difficultés matérielles dont l'évocation n'était pas de mise du temps où, de la manipulation concrète de la relique, les textes ne disaient que les effleurements émotifs ou le sacrilège de tout geste plus franc : dans *Bruges-la-Morte*, la malheureuse qui touche la tresse sacrée de la défunte, cœur vivant du reliquaire, meurt étranglée d'avoir osé. Or, si le cadre imaginaire du bon traitement de la relique demeure identique (Heinich, 1993a), les conditions prosaïques d'existence des objets et leur nature changent ; mais surtout, le point de fixation de ce qui fait récit s'est déplacé. On s'interroge désormais sur le processus pratique de formation, puis de délitement probable, de l'objet de mémoire :

> […] un vieux répondeur obsolète qui prend la poussière et qui ne sert objectivement à rien dans une maison où plus personne ne vit. Pour le conserver, il allait falloir d'abord persuader des proches, globalement peu sensibles aux dispositifs de commémoration, qu'il était une pièce

> importante de l'histoire, puis le placer dans un carton qui se retrouverait sous un lit dans une chambre déjà encombrée, ou bien parmi d'autres cartons dans un garde-meuble surveillé, dans une banlieue qu'on connaîtrait moins, dans une zone industrielle seulement accessible le dimanche après-midi, via une départementale bordée de panneaux publicitaires et de ronds-points d'une laideur inimaginable, ce qui n'inviterait ni au recueillement ni à la poésie du souvenir. Et au bout du compte, ce serait tellement triste et pénible qu'on finirait par ne plus y aller du tout, dans ce garde-meuble sinistre, et qu'on se demanderait même, a posteriori, ce qu'il pouvait y avoir de si précieux dans ces cartons pour qu'on les garde, et que peu à peu, les choses ayant disparu du paysage, elles disparaîtraient aussi de nos mémoires et leur histoire avec. (Pauly, 2019 : 98-99)

## Quelle mémoire ?

L'expression du doute sur le choix et la gestion des reliques devient topique à mesure que les récits d'objets de mémoire accèdent à un statut quasi-générique, avec ses conventions et ses lieux communs. La stéréotypie se déploie à trois niveaux au moins – thématique, narratif structurel et, pourrait-on dire, médiatique ou promotionnel – ce que le très didactique *Comment j'ai vidé la maison de mes parents* de Lydia Flem permet d'observer.

D'abord, à échelle de motifs récurrents et d'automatismes de la pensée sur la mémoire matérielle, un répertoire d'idées cadre le rapport entre le deuil, les objets et la mémoire ; les récits, d'une manière ou d'une autre, en déclinent les composantes dont la principale est une préoccupation inquiète au sujet des traces et la (mauvaise) conscience de leur sacralité :

> Il y a quelque chose de l'ordre du sacré dans le foyer parental. Y toucher relève du sacrilège, de la profanation. […] Y avait-il une chambre moins empreinte de réminiscence qu'une autre ? L'éclat de la vie irisait toute chose. Pas un coin, un angle de la maison qui ne portait les traces encore vibrantes de ses habitants disparus. […] Les choses ne sont pas seulement des choses, elles portent des traces humaines, elles nous prolongent. (Flem, 2004 : 49-50)

À échelle de mécanique narrative, se joue la translation des objets, des traces, en pièces d'archive, puis de l'archive en récit de filiation et parfois d'enquête, s'agissant, chez Lydia Flem, du déplacement de l'inventaire du deuil vers un récit de filiation d'enfant de survivant de la Shoah : « Devais-je devenir l'archiviste de leurs vies ? – s'interroge-t-elle – faire de ma maison un musée de leur passé ? un autel des ancêtres ? » (52) « Je ne serais plus l'enclos passif de leur détresse et de leur mutisme, mais l'héritière active de ma filiation » (70).

À échelle médiatique, l'hypertrophie de récits et de produits dérivés signale à la fois une sensibilité collective et une mode nourrie de projets promotionnels plus ou moins ambitieux et confortables à la lecture, dont quelques exemples suffiront pour rendre compte d'un corpus bien plus vaste : *Les Objets de mon père* (2023) de Valérie Gondran et Véronique Dassié ; *Sinon j'oublie* (2017) de Clémentine Mélois – petits récits issus d'une collecte de listes de commissions perdues par des anonymes ; *Madeleine Project* de Clara Beaudoux [→ *Clara Beaudoux,* Madeleine project] – initialement un récit-photo Twitter autour des objets d'une vieille femme retrouvés dans une cave [→ La photographie, un objet de mémoire matérielle] ; ou, pour revenir à Lydia Flem, les avatars du récit initial : *Lettres d'amour en héritage* (2006) ; *Journal implicite* (2013) – montages photos d'objets disposés en ensembles d'un symbolisme parfois discutable (ainsi, la reproduction photographique d'une liste de noms de déportés vers Auschwitz, traversée de deux rails constitués de flutes au romarin que l'autrice a déposés sur le document) ; la réplique du *Je me souviens* de Perec, qu'elle intitule *Je me souviens de l'imperméable rouge que je portais l'été de mes vingt ans* (2016). Une abondance de titres qui doivent inciter à réfléchir au succès actuel de la recette « mémoires d'objets ».

Cette réflexion amorcée, il est important de l'adosser à une interrogation plus fondamentale qui servira de conclusion à notre rapide parcours. Dans nombre de ces récits qui travaillent l'Histoire à plusieurs échelles, le statut d'*objet-souvenir*

est troqué, de manière plus ou moins revendiquée, contre celui d'*objet-témoin*. On peut alors reformuler notre troisième question. Quelle mémoire ? Selon l'hypothèse que l'hypertrophie des récits de mémoire matérielle dans la production littéraire et artistique du dernier demi-siècle est le résultat d'une insécurité ou – pour reprendre le mot de Perec – d'une « panique » mémorielle provoquée par des angoisses et des alertes d'ordre très différent (spectres divers de la disparition, débordement de la consommation mondialisée, dématérialisation des supports du souvenir, etc.), liées à des réalités socio-historiques identifiables, peut-on considérer qu'il existe une structure conceptuelle et imaginaire commune à ces textes et, peut-être, une scène (d'angoisse) fondatrice dont l'élaboration trouve sa source dans les traumatismes de la Seconde Guerre [→ LES LARMES DES CHOSES. DANS LA LITTÉRATURE DE LA DÉPORTATION ET DE LA SHOAH] ? Il ne s'agit pas (seulement) de constater que, dans le corpus de récits de mémoire matérielle du second XX^e^ siècle et jusqu'à présent, la Shoah est un sujet récurrent ; ou que la Shoah a une centralité existentielle pour des auteurs et artistes qui placent les objets et le questionnement sur la mémoire au centre de leur création, et qui élaborent une pensée des objets à forte puissance de dissémination (Perec, Boltanski, Spoerri) ; il s'agit davantage d'observer que, dans ce corpus, l'articulation objet-mémoire-récit (qui est, on l'a dit, une structure thématique et narrative ancienne, fondée au XIX^e^ siècle sur le rapport deuil-mélancolie) s'allie presque toujours, même dans les récits les plus intimes et personnels de deuil, à une conscience plus globale de l'effondrement, de la disparition, de la destruction, de l'élimination des gens et des choses, et à un impératif de conservation, de transmission, de témoignage exprimé comme besoin de « sauver » ; et que, dans les récits contemporains d'objets-témoins, cette conscience, nourrie désormais par le désastre écologique, et la déclinaison des motifs qui l'expriment sont issues de la guerre.

## Bibliographie


Artières Philippe, *Le Bureau des archives populaires du Centre Pompidou*, Paris, Manuella / Centre Pompidou, 2019.

Beaudoux Clara, *Madeleine Project*, [en ligne] http://madeleineproject.fr/. *Madeleine Project. Un reportage*, Paris, Éditions du Sous-sol, « Feuilleton Non-Fiction », 2016 ; Paris, Le Livre de Poche, 2017.

Bergounioux Pierre, *La Toussaint*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.

Bon François, *Autobiographie des objets*, Paris, Le Seuil, 2012.

Dumas Alexandre (fils), *La Dame aux camélias* [1848], Paris, Cadot, 1851.

Ernaux Annie, *Les Années* [2008], Paris, Gallimard, « Folio », 2010.

Flaubert Gustave, « Un cœur simple », *Trois contes*, Paris, Charpentier, 1877.

Flem Lydia, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Paris, Le Seuil, « Points », 2004.

– *Lettres d'amour en héritage*, Paris, Le Seuil, 2006.

– *Journal implicite*, Paris, La Martinière, 2013.

– *Je me souviens de l'imperméable rouge que je portais l'été de mes vingt ans*, Paris, Le Seuil, 2016.

Gautier Théophile, « Le pied de momie » [1840] ; « Arria Marcella » [1852], *Romans, contes et nouvelles*, t. I et II, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

– *Le Roman de la momie* [1857], Paris, Hachette, 1958.

Gondran Valérie, Dassié Véronique, *Les Objets de mon père*, Éditions d'une rive à l'autre, 2023.

Grimbert Philippe, *Un Secret*, Paris, Grasset, 2004.

Janin Jules, « L'inventaire », *L'Âne mort et la femme guillotinée* [1827], Paris, Michel Lévy frères, 1860.

Kondo Marie, *La Magie du rangement* [2010], Paris, First, 2015.

– *Ranger, l'étincelle du bonheur* [2012], Paris, Pygmalion, 2016.

Le Tellier Hervé, *L'Herbier des villes. Choses sauvées du néant*, Paris, Textuel, 2010.

Maupassant Guy de, « Vieux objets » [1882], *Contes et nouvelles*, t. I, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

– *Une vie* [1883], *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

Mélois Clémentine, *Sinon j'oublie*, Paris, Grasset, 2017.

Michon Pierre, *Vies minuscules* [1984], Paris, Gallimard, « Folio », 1996.

Pamuk Orhan, *Le Musée de l'innocence* [2008], trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, « Folio », 2011.

– *L'Innocence des Objets, Musée de l'innocence*, trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, 2012.

Pauly Anne, *Avant que j'oublie*, Lagrasse, Verdier, 2019.

Perec Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

– *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978.

– *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989.

– « Approches de quoi ? », *Cause commune*, nº 5, 1973. Repris dans *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989.

– «Les lieux d'une ruse», *Cause commune*, n° 1, 1977. Repris dans *Penser / Classer*, Paris, Le Seuil, «Points», 2003.
– «Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres», *L'Humidité*, n° 25, 1978. Repris dans *Penser / Classer*, Paris, Le Seuil, «Points», 2003.
– *Georges Perec, Entretiens et conférences*, vol. 1 : 1965-1978, éd. Dominique Bertelli, Mireille Ribière, Paris, Joseph K., 2003. Entretiens cités : «Le bonheur est un processus… on ne peut pas s'arrêter d'être heureux», propos recueillis par Marcel Bénabou et Bruno Marcenac, *Les Lettres françaises*, n° 1108, 2-8 décembre 1965 ; «Le bonheur de la modernité», propos recueillis par Jean Duvignaud, *Le Nouvel Observateur*, n° 57, 15-21 décembre 1965.

Rimbaud Arthur, «Le buffet» [1870], *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972.

Rodenbach Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Ernest Flammarion, 1892.

Ruiz Olivia, *La Commode aux tiroirs de couleur*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2020.

Villiers de L'Isle-Adam Auguste de, «Véra» [1874], *Contes cruels*, Paris, Garnier, 1980.

## Pierre Gascar, *Les Meubles*

C'est le roman un peu oublié d'un écrivain qu'on ne lit plus beaucoup. En 1949, Pierre Gascar a 33 ans. Il a passé la guerre dans un camp de prisonniers en Pologne, à Rawa-Ruska, et tirera de cette expérience, qui le rend témoin de la Shoah à l'Est, un récit saisissant, *Le Temps des morts* (1953). Mais en 1949, il est question du grand désordre matériel et moral provoqué par la guerre et l'occupation en France. La donnée du roman est ainsi résumée par Max-Pol Fouchet : « *Les Meubles* conte l'histoire d'un couple à la recherche d'un logement, dans une ville en ruine, après la guerre. L'homme, Julien Badiou, finit par trouver une chambre chez une vieille parente. Dans l'appartement de celle-ci, il retrouve les meubles de sa famille, sauvés du désastre. Pour lui, cette longue succession de pièces est un "refuge", dont les murailles sont constituées par les vestiges d'un passé. Le refuge se transforme bientôt en enfer : la vieille persécute Julien, bientôt elle lui signifie son congé. Julien décide de demeurer là, coûte que coûte. Il résiste à sa logeuse. Un jour, dans un accès de violence, il l'assassine. » (1967 : 92-93)

L'histoire se passe en 1946 dans une ville lourdement bombardée du nord de la France. L'appartement de la vieille parente où se réfugie le jeune couple est immense ; il a surtout toutes les caractéristiques des appartements bourgeois du XIXe siècle : séparation des espaces de réception et des espaces de la vie privée, longs couloirs, cloisons, placards, recoins, portes capitonnées, bruits étouffés. Dans cet espace compartimenté, les meubles s'accumulent, qui viennent d'un autre appartement, d'une autre histoire, celle des parents du héros, disparus pendant la guerre. On ne saura jamais pourquoi, ni comment ils sont arrivés là : ils sont les vestiges d'une vie et d'un monde disparus. Ces meubles confrontent Julien à ses souvenirs d'enfance, ainsi qu'à l'impossibilité de s'y relier. La guerre a introduit une coupure radicale, non seulement dans la psyché des personnages bloqués dans un présent sans forme, mais dans le rapport aux choses. Gascar explore cette rupture du temps à partir de l'effondrement de l'ordre matériel. Rien n'est à sa place dans cet appartement.

Face aux vestiges d'un monde antérieur définitivement perdu, Julien devient fou. Les meubles retrouvés qui l'avaient d'abord enchanté, « tapis dans le maquis d'une description balzacienne » (9), se révèlent comme des figures hostiles. Inutilisables, ils n'enclenchent en réalité aucune « description balzacienne » : un « gros démêloir de corne jaunie » fiché dans « une brosse à cheveux noire de soies et de manche » se contemple comme une nature morte, un « accouplement » monstrueux (226) ; la description se réduit à un inventaire de formes (bahuts, buffets, commodes) et de styles (« vaguement Henri II », anglais, vénitien). Les vestiges du monde disparu se font les témoins du meurtre de la tante. Le passé inerte juge la violence d'un présent désaxé.

Quelques mois après la publication des *Meubles*, Nathalie Sarraute publie dans *Les Temps modernes* « L'ère du soupçon », qui deviendra l'un des manifestes du « Nouveau Roman ». Du personnage balzacien, Sarraute diagnostique qu'il « a tout perdu, ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et titres de rente [...] » (57). *Les Meubles* n'est pas un « nouveau roman » : c'est le roman de la mort de la description balzacienne. Ce n'est pas seulement que la littérature thématise ou représente les angoisses matérielles du monde bouleversé de l'après-guerre. Avec *Les Meubles*, on comprend le lien essentiel entre l'histoire matérielle – l'histoire des objets, des meubles, des régimes de propriété –, une histoire économique, sociale et politique donc, et l'histoire des formes de la description littéraire.

*Judith* Lyon-Caen
*EHESS*

**Pour aller plus loin...**

Fouchet Max-Pol, *Appels*, Mercure de France, 1967.
Sarraute Nathalie, « L'ère du soupçon » [1950], repris dans *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, « Essais », 1962.

# Matières indiciaires : mémoire et vérité

*Marta* Caraion
*Sophie-Valentine* Borloz
*Université de Lausanne*

## Littérature et relation indiciaire

L'un des schémas de sémantisation les plus productifs de l'objet en contexte littéraire, que ce chapitre propose de cartographier, allie une fonction prévalant sur toutes les autres – *l'objet est indice ou trace d'autre chose que lui-même*, à quoi il appartient constitutivement, mais que l'expérience n'offre pas immédiatement à la perception – et un *raisonnement*, un *parcours mental* qu'on appellera *indiciel* ou *indiciaire*, à la suite de Carlo Ginzburg, permettant de *recomposer cet* « *autre chose* » *qui a valeur de vérité*.

Cette structure de pensée, qui a son histoire, se situe au croisement d'une attention de détail au monde matériel et d'une faculté de transformer les observations issues de là en récit et en cadre de signification. Sa narrativité intrinsèque justifie sa fortune littéraire, à échelle d'œuvres et même de genres (le roman policier en tête de liste).

Nous allons nous intéresser à des catégories de textes qui rendent visible cette structure, soit la combinaison de deux opérations distinctes : 1° l'identification d'un objet comme indice ou comme trace ; 2° la reconstitution à échelle spatio-temporelle élargie de la réalité dont il est l'indice.

La première de ces deux opérations est l'étape de reconnaissance d'un élément de vie matérielle comme trace, qui peut être soit un fait culturel partagé (ruines antiques et autres vestiges de civilisations ou d'événements à potentiel commémoratif, reliques saintes, et par extension, en registre mineur, reliques profanes ordinaires – mèches de cheveux par exemple) ; soit un fait institué comme microcosme signifiant par une circonstance, une pratique ou une discipline précise (ainsi, en situation d'enquête policière il est entendu que tout objet est provisoirement considéré comme un indice, ce qu'il n'est pas hors du protocole d'investigation) ; soit un fait d'élection individuelle (les objets-souvenirs et objets-témoins ne remplissent alors une fonction indiciaire qu'auprès des protagonistes de la mémoire).

Prendre conscience de la diversité des modes d'institution de l'objet comme indice permet aussi de comprendre la complexité de la seconde opération qui à la fois produit des *savoirs* (elle est une méthode logique et empirique d'acquisition de connaissances sur le réel) ; et stimule des *émotions* (le deuil s'alimente d'objets-reliques qui l'entretiennent). Cela implique, dans une réflexion de fond sur les objets indices, d'articuler deux rapports au monde matériel apparemment antinomiques, l'un fondé sur l'objectivité et la rationalité, ayant comme point de mire la vérité, l'autre se servant du donné concret comme filon d'exploitation et de compréhension des affects.

Dans un article fondateur intitulé « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » ([1986] 2010), Carlo Ginzburg a étudié l'émergence d'une culture de l'indice. Il montre, en observant le champ global de la production des savoirs, « comment est apparu silencieusement, à la fin du XIX^e^ siècle, dans le domaine des sciences humaines, un modèle épistémologique (ou, si l'on préfère, un paradigme) » (218) de nature sémiotique, fondé sur « l'expérience du déchiffrement des traces » (243). Ancré dans les pratiques cynégétiques immémoriales, ce paradigme, fondé sur « la capacité à remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas

directement expérimentable» (242), autrement dit à «lire une série cohérente d'événements dans les traces muettes (sinon imperceptibles)» (243) et à en raconter l'histoire, est commun à la médecine, à la psychanalyse, à l'archéologie, à la paléontologie, à l'enquête policière, aux méthodes d'identification judiciaire, etc. Leur point commun est de naître «toutes de l'expérience, du caractère concret de l'expérience. Ce caractère concret constitue la force de ce genre de savoir» (271) attentif aux détails, aux «vétilles», à leur insignifiance (ou, pour la psychanalyse, à leur inconscience) apparente. De là est issue

> une méthode d'interprétation basée sur les écarts, sur les faits marginaux, considérés comme révélateurs. Ainsi, des détails habituellement considérés comme sans importance, ou même triviaux et «bas» fournissaient la clé pour accéder aux produits les plus élevés de l'esprit humain. (230)

Le passage du détail concret, identifié comme indice révélateur, vers le savoir révélé passe obligatoirement par une mise en récit, un décryptage de reconstitution narrative qui explique la fortune du paradigme indiciaire dans la fiction. L'immense essor du roman policier, depuis son institution comme genre, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et jusqu'à la période contemporaine en est la meilleure illustration.

En ciblant la réflexion sur les fonctions narratives des objets, il est évident que le paradigme indiciaire est un canevas de mise en récit du monde matériel particulièrement fécond, d'une part parce qu'il constitue une grille explicative des modes d'attachement aux choses et des relations sujets-objets, d'autre part parce qu'il permet l'élaboration d'intrigues très rassurantes ontologiquement à la fois pour l'objet (qui concentre sur lui la clé du sens) et pour le personnage (capable de remonter le fil des indices jusqu'à la vérité ou la réalité originelle). Témoignant d'une présence passée ou dissimulée que leur pouvoir d'évocation parvient à rétablir, à présentifier, voire à ressusciter, les objets indices des textes littéraires obéissent à une logique métonymique : qu'il s'agisse

d'une momie, d'un mégot, d'un oreiller portant l'empreinte d'une morte, d'une mèche de cheveux, d'un chapeau oublié par un amant pressé, on remonte de la partie au tout pour refaire et raconter l'histoire.

En littérature, on peut considérer comme autant d'« ensembles indiciaires » (quasi-genres, configurations thématiques, ou mécaniques narratives) des catégories de récits à première vue disparates : romans policiers, intrigues d'adultère, fictions archéologiques et, plus largement, les scénarios qui exploitent le modèle sémiologique de la ruine et de la relique, englobant alors le vaste corpus des récits de deuil, certaines enquêtes photographiques, des récits d'archives ou d'investigation autobiographique. L'examen du mécanisme indiciaire qui sert de socle commun à ces textes a un intérêt de théorie littéraire (pour un éclairage sur le rapport entre sémiologie et narratologie). Il permet par ailleurs et surtout de questionner une *pensée du matériel* féconde sur le plan historique et anthropologique. Faire signifier le réel (ou le faire ré-advenir) à partir de traces matérielles mêmes infimes, manifestant une attention au monde particulière, faite de sensibilité, d'acuité d'observation et d'intelligence logique, exprime une conviction matérialiste forte, la trace matérielle étant non seulement prééminente, mais génératrice de vérité, de sens et de sentiment. La démarche intellectuelle ou sensible qui met en route la dynamique herméneutique, par le biais de la mémoire ou de la réflexion abductive, institue une relation particulière entre l'objet-indice et le sujet pensant. Que le processus embrayé soit de l'ordre de la remémoration ou de la réminiscence (Proust en tête d'affiche dans l'entreprise littéraire de théorisation), de la reconstitution historique, policière ou judiciaire, qu'il provoque chez le sujet ressassement mélancolique ou plaisir de l'élucidation, la nature de cette relation définit le paradigme indiciaire en littérature.

Depuis le romantisme, tout au long du XIX^e^ siècle et jusqu'à la période contemporaine, un abondant corpus de récits, fiction-

nels ou non, met en scène des objets-reliques [→ *Relique*]. Du souvenir intime conservé dans un tiroir au reliquaire structuré qui devient un dispositif d'ameublement dans les intérieurs bourgeois (Charpy, 2010, 2011a), aboutissant à une production commerciale d'objets mémoriels (tableaux en cheveux par exemple), la relique conservée, fabriquée, exhibée, devient au XIXe siècle une pratique sociale d'exercice codé de la mémoire. Elle coïncide avec la démocratisation, à partir de 1855, de la photographie (indicielle par définition, car empreinte physico-chimique d'un corps sur un support qui en garde la trace) ; sa vulgarisation sous forme de cartes de visites (commercialisées en France par le photographe et homme d'affaires Disdéri, puis par une multitude de studios à travers le monde) conduit à l'apparition de cet objet devenu une institution de la mémoire familiale, l'album-photo [→ *Album et photos de famille*]. Cette économie de la trace traduit aussi de nouvelles manières de comprendre et d'exercer la mémoire et de penser cet exercice qui, autour du lien sensible qui lie l'objet, la relique à un monde enfoui, élabore toute la gamme d'expériences mémorielles.

Le pan mémoriel de la littérature indiciaire a été largement commenté (Caraion, 2020a ; avec la bibliographie relative au sujet) et nous ne nous y attarderons pas. Les autres chapitres de cette troisième partie du volume invitent à explorer des modalités particulières de mise en œuvre du mécanisme indiciaire, signalant encore davantage la productivité de ce paradigme pour les études littéraires de la culture matérielle. Le présent chapitre se focalisera, pour sa part, sur des genres – roman policier et roman d'adultère – dont l'intrigue repose intégralement sur l'activation de ces objets-traces, offrant un terrain propice à l'investigation des processus de sémantisation, de leurs implications et de leurs limites, ainsi qu'aux modes de pensée qui les sous-tendent.

## Roman policier : domination de l'indice

Le rapport mémoriel aux objets, qu'ils servent de supports affectifs ou de sources documentaires, est presque toujours de type indiciaire. L'analyse de ces deux paramètres – mémoire et relation indiciaire – se concentre généralement sur le lien d'appartenance de la trace à un passé révolu (ou à un corps mort lorsqu'il s'agit de reliques au sens propre) et donc sur sa capacité à faire revivre, resurgir, ressentir ce passé. Prime alors le lien de connexion physique propre à la relation que l'indice (en tant que signe, selon la théorie de Peirce [→ *Indice*]) entretient avec son référent, dans sa dimension sensible, au détriment de la dimension informative, de l'accès que l'indice, en situation de stimulation de la mémoire, donne à un savoir. Dans la structure mentale de la remémoration ou de la réminiscence, un savoir préexistant que le sujet détient se réactive, ne serait-ce que sous la forme d'une émotion, d'une sensation ou d'une image.

Dans un récit d'enquête policière, l'indice est en revanche dénué d'affects, pur objet d'observation clinique, porteur d'un savoir qu'il est urgent de révéler, par induction, déduction, abduction, bref par un exercice d'analyse logique mâtiné d'intuition. Le lien de connexion physique de l'indice au passé qu'il est apte à ressusciter est théoriquement identique à celui qui agit dans la relation mémorielle, mais la place du sujet pensant est différente. Que dans la typologie du personnel romanesque, il soit impossible de confondre le détective avec le mélancolique éploré n'est somme toute pas une découverte très utile. Mais que l'objet de leur attention, de leur obsession – trésor ou déchet, mèche ou mégot – obéisse à une même structure sémiologique déterminant des dynamiques actantielles similaires dans leur système de progression et leur rapport au temps, suffisamment puissantes pour se fixer en canevas récurrents voire génériques, est un phénomène essentiel. Cela permet de comprendre la mise à jour et la modélisation théorique, par les textes litté-

raires, d'un rapport au monde matériel producteur de savoirs et embrayeur mémoriel, fondé, pour reprendre la réflexion de Ginzburg, sur le « caractère concret de l'expérience » (271).

Posons en quelques traits le corpus de récits d'enquête policière, dont l'ampleur est signifiante, à échelle de deux siècles, dans le cadre large de notre panorama de la culture matérielle de la littérature et dans le fil de notre réflexion sur une culture littéraire de l'indice.

Le récit d'enquête policière se structure autour d'une matrice élémentaire composée d'éléments topiques immédiatement reconnaissables (situations, personnages et schémas narratifs codifiés) : un crime, donc une victime, une scène du crime – c'est-à-dire un espace figé comme réceptacle d'indices –, un détective, une investigation, une élucidation qui désigne, au terme du parcours, un criminel ; tout cela pouvant être décliné au pluriel (victimes et crimes sériels, etc.). L'indice est le pivot déclencheur d'une intrigue à rebours qui rétablit la chronologie des événements depuis leur point d'aboutissement vers leur origine et qui déploie le double fil de l'histoire du crime et de l'histoire de l'enquête. La glose de l'enquête fait partie du genre (voir *Le Récit impossible* d'Uri Eisenzweig, 1986) et sert à expliciter, à re-tracer, au sens premier du terme, le devenir histoire de l'indice. Seule la force de raisonnement du détective peut réussir cette transformation – mise à jour du lien métonymique entre une trace minuscule, un petit fait matériel au demeurant muet, que le criminel a travaillé à effacer, et une réalité (violente) qui appelle à se raconter. Le détective est à la fois le personnage moteur du scénario policier et une posture pédagogique, intellectuelle et idéologique caractéristique d'un état social historiquement daté : « représentant détendu de la *ratio* », selon la formule critique de Kracauer ([1971] 2001 : 93), dans une « société civilisée parfaitement rationalisée » qui impose « une coexistence et une confusion purement extérieures des personnes et des choses » (32). Le questionnement, dans la perspective du succès populaire et de la diffusion du roman

policier depuis le XIXe siècle, du rapport entre énigme, indice et élucidation et de la centralité de l'indice dans ce schéma permet de conclure à l'institution généralisée d'un certain mode d'élaboration du réel par une pensée rationnelle qui croit à l'ordre (cohérence et prévisibilité), à la vérité et à son possible dévoilement et récit. Nous renvoyons sur ce point à la démonstration de Luc Boltanski dans *Énigmes et complots* (2012). Mais cette croyance aux « traces qu'un événement passé, dont le narrateur n'a pas été le témoin, a imprimées dans la texture des états de choses » (Boltanski, 2012 : 22) signale, en même temps qu'une certitude de la stabilité des faits et qu'une confiance dans le principe de résolution, un rapport au monde fondé sur l'inquiétude et le soupçon (Boltanski établit la coïncidence historique entre l'essor du roman policier et la description, en psychiatrie, de la paranoïa), dès lors que le monde matériel déborde de traces à soumettre à la perspicacité de l'esprit à l'affût de vérités dissimulées mais qui possiblement y échappent.

Cette anxiété que l'on observe, différemment exprimée dans la littérature contemporaine au sujet de la possible identification de la bonne trace à conserver pour la construction de l'édifice mémoriel [→ TROPISME MÉMORIEL : DU XIXe AU XXIe SIÈCLE], et qui développe un rapport soupçonneux au monde dans le schéma d'enquête policière, porte en somme sur l'ordre des choses : soit, dans le roman policier, la capacité du sujet pensant à reprendre le contrôle d'un monde redevenu lisible ; et, dans le récit de mémoire matérielle, la possibilité de prévenir la disparition, la destruction des choses qui comptent.

## MATIÈRE D'ADULTÈRE

La dimension d'investigation inhérente à la démarche indiciaire telle que définie par Ginzburg la rend ainsi particulièrement apte à intervenir lors de la recherche d'une vérité qui ne s'offre pas directement au regard, mais demeure cachée, en

partie inaccessible, soit par l'action du temps (dans le cas d'une ruine, par exemple), soit par une volonté humaine de dissimulation. Ce deuxième cas est souvent mobilisé par la littérature, en raison de la lutte qu'il met en scène entre deux forces antagonistes, l'une s'efforçant de dévoiler ce que l'autre s'attache à camoufler, embryon d'intrigue qui recèle, dans sa simplicité même, un fort potentiel narratif. Cette configuration peut se déployer au sein de formes variées, mais deux d'entre elles ont été particulièrement exploitées : l'enquête policière, on l'a vu, et le roman d'adultère. Si le premier genre connaît une popularité non démentie (en 2020, il représentait 5,6% des exemplaires vendus en France selon les chiffres du Bureau International de l'Édition Française [BIEF, 2022]), le second a largement perdu de son prestige, ne constituant même plus une catégorie à part entière. Au XIX^e^ siècle, cependant, il s'agissait d'un type de romans très en vogue, l'époque allant jusqu'à diagnostiquer sa propre « adultéromanie », sinon dans les faits, du moins dans le champ littéraire. À en croire la femme de lettres Olympe Audouard, le goût du lectorat pour les amours infidèles ne le dispute en effet qu'à sa soif de récits sanglants, de sorte que « [d]epuis le milieu de ce siècle deux maladies minent la littérature française, c'est la *crimomanie* et l'*adultéromanie* » (1876 : 456).

Il faut dire que les deux domaines entretiennent de nombreuses similitudes, la matrice qui préside au genre policier (« crime », victime, « scène de crime », figure de détective, etc.) s'appliquant aussi bien au registre adultérin. Si le premier se concentre sur les empreintes de pas, objets déplacés, brisés ou maculés, taches de sang, mégots et autres traces de poudre, le second, pour sa part, se construit davantage par la découverte d'objets qui témoignent certes d'une présence, mais aussi d'une familiarité et d'un relâchement des corps. Chapeau négligemment abandonné, cheveu n'ayant rien à faire sur un oreiller, bouton perdu : autant d'items qui racontent un déshabillage impatient, une proximité physique, voire une fuite rapide.

N'en déplaise à Théodore Revel, auteur d'un point juridique sur la question, pour qui « [l]a preuve directe et matérielle de l'adultère est aussi difficile à saisir que la trace de l'aigle dans les airs, que le sillon d'un navire dans le désert de l'Océan » (1861 : 96), les infidélités, du moins dans leur version littéraire, laissent donc derrière elles de nombreuses traces tangibles. La chose est si bien entrée dans l'imaginaire collectif qu'ainsi que le note le nouvelliste Richard O'Monroy, « si […] vous trouvez un chapeau seul, soit au bord d'une rivière, soit dans un boudoir, vous pensez immédiatement à un suicide ou à… une bonne fortune » (1893 : 152). Conscient de ce danger, *Le Guide de l'adultère* de Pierre Véron incite ses lectrices (le livre s'adresse spécifiquement aux femmes) à « [f]aire aussi un inventaire scrupuleux avant de partir » (1883 : 21). À titre de mise en garde, plusieurs des nouvelles légères contenues dans ce guide humoristique voient leur dénouement précipité par la découverte d'un objet imprudemment laissé en vue : buvard qui, une fois placé devant une source lumineuse, révèle le contenu d'un billet doux, vieux journal emporté par erreur et portant l'adresse de l'amant, ombrelle marquée au chiffre de l'épouse et découverte par le mari dans un cabinet privé, etc. « C'est toujours par le chapeau que l'adultère commence », renchérit un article du *Gil Blas*, qui relate pourtant le cas d'une femme ayant échappé à une condamnation après avoir été surprise sans couvre-chef avec un employé de son époux, la Chambre n'ayant pas jugé ce seul détail vestimentaire suffisamment incriminant, malgré de lourds soupçons. Et le journal de rappeler que « le flagrant délit n'est établi, en France, que si le désordre de la tenue est évident » (Santillane, 1901). Il n'en demeure pas moins que, outre la prise sur le fait ou la filature, l'objet compromettant (ou son absence – que l'on pense aux fameux ferrets de la reine chez Dumas) – demeure la voie la plus commune vers la découverte du pot-aux-roses.

La fréquence du recours à cette stratégie dans les textes s'explique par la capacité de ces objets à fonctionner comme de véritables « machines narratives » (Charpy, 2014 : 82), mais aussi

par les différents modes de déchiffrement auxquels ils invitent et qui constituent autant d'intrigues potentielles. La découverte de l'indice provoque dans la plupart des cas une compréhension immédiate de la situation, conduisant à ce que Ginzburg nomme des « prophéties rétrospectives » ([1986] 2010 : 276), soit la reconstitution par induction de la scène qui a pu conduire aux traces retrouvées. La présence d'un bouton perdu invite ainsi à recréer par l'esprit le contexte, mais aussi le geste, lors desquels il a pu être arraché. Il arrive cependant aussi que le déchiffrement opère en différé ou de façon erronée, voire qu'il ne se fasse pas du tout. Le caractère comique – ou pathétique – de l'épisode résulte alors du décalage qui intervient entre le savoir du lecteur (capable, lui, d'interpréter correctement les traces) et l'ignorance ou la naïveté du personnage aveuglé.

*Germinal*, de Zola, offre un tel exemple de déchiffrement différé, permettant d'observer la requalification des indices une fois qu'ils ont été identifiés comme tels. Lorsque M. Hennebeau, directeur de la Compagnie des Mines, pénètre dans la chambre de son neveu Paul Négrel à la recherche d'une note de travail, il est surpris par le désordre qui y règne :

> En entrant, monsieur Hennebeau eut une surprise : la chambre n'était pas faite, sans doute un oubli ou une paresse d'Hippolyte. Il régnait là une chaleur moite, la chaleur enfermée de toute une nuit, alourdie par la bouche du calorifère, restée ouverte ; et il fut pris aux narines, il suffoqua dans un parfum pénétrant, qu'il crut être l'odeur des eaux de toilette, dont la cuvette se trouvait pleine. Un grand désordre encombrait la pièce, des vêtements épars, des serviettes mouillées jetées aux dossiers des sièges, le lit béant, un drap arraché, traînant jusque sur le tapis. ([1885] 1964 : 1429)

La confusion ambiante n'attise cependant pas ses soupçons, pas plus que la chaleur ou l'odeur qui règnent dans la pièce, le visiteur n'y voyant que le résultat de l'action combinée d'un jeune homme pressé et d'un domestique négligent. Il promène un œil aveugle sur ce qui l'entoure, n'y jetant « qu'un regard distrait », obnubilé par sa mission.

Il faut attendre la découverte d'un objet bien particulier pour que cette première interprétation hâtive soit remise en question. L'élément en question – un flacon d'éther – semble appeler l'attention du mari distrait, sa présence en ces lieux se révélant plus incongrue et incriminante que les draps froissés ou la cuvette pleine :

> Et, comme monsieur Hennebeau revenait au milieu de la chambre en donnant un coup d'œil sur chaque meuble, il aperçut, dans le lit ouvert, un point vif, qui luisait pareil à une étincelle. Il s'approcha machinalement, envoya la main. C'était, entre deux plis du drap, un petit flacon d'or. Tout de suite, il avait reconnu un flacon de madame Hennebeau, le flacon d'éther qui ne la quittait jamais. (1430)

Cette trouvaille provoque d'abord de la perplexité – « Mais il ne s'expliquait pas la présence de cet objet : comment pouvait-il être dans le lit de Paul ? » – bientôt suivie d'une brusque et douloureuse prise de conscience : « Et soudain, il blêmit affreusement. Sa femme avait couché là. » (1430)

Cette soudaine réalisation amène à relire l'ensemble de la scène et à requalifier les traces qui avaient été ignorées de prime abord comme autant d'indices accablants. La puissance de résurrection propre au fonctionnement indiciaire se trouve encore renforcée par cette réalisation différée, tous les éléments épars prenant soudain sens conjointement et semblant prolonger la présence des amants dans la chambre :

> [I]l retrouvait ainsi la chaleur, l'odeur de la fornication, l'adultère vivant, dans les pots qui traînaient, dans les cuvettes encore pleines, dans le désordre des linges, des meubles, de la pièce entière, empestée de vice. Une fureur d'impuissance le jeta sur le lit à coups de poing et il le massacra, et il laboura les places où il voyait l'empreinte de leurs deux corps, enragé des couvertures arrachées, des draps froissés, mous et inertes sous ses coups, comme éreintés eux-mêmes des amours de toute la nuit. (1432)

À l'empreinte des corps paraissent se substituer les corps eux-mêmes, le creux appelant le plein et restituant « l'adultère

vivant». M. Hennebeau fait ainsi l'expérience paradoxale d'un flagrant délit différé, sa vengeance croyant châtier les coupables et non uniquement les traces laissées derrière eux. Cet épisode est aussi particulièrement illustratif de la façon dont le récit d'infidélité permet de nouer ensemble les deux composantes du paradigme de l'indice que sont l'analytique et l'affectif. La lecture de la situation et son interprétation mettent en œuvre des mécanismes de logique et de raisonnement de type scientifique, similaires à ceux du détective ou de l'expert. Le protagoniste en retire un savoir nouveau, mais celui-ci engendre à son tour une réaction émotionnelle violente, proche du volet mémoriel ou commémoratif du paradigme dont il se rapproche en raison du sentiment de perte. Le rétablissement d'un certain ordre du monde par le déchiffrement correct de l'indice n'implique donc pas nécessairement un retour à un état d'équilibre et de sérénité, le triomphe de la pensée rationnelle conduisant ici au contraire au bouleversement des affects et à la perte de maîtrise.

Quoique le protagoniste de *Germinal* ne comprenne pas tout de suite ce qu'il a sous les yeux, la lecture qu'il en fait dans un deuxième temps se révèle exacte, l'analyse étant simplement décalée dans le temps. D'autres personnages du corpus adultérin dix-neuviémiste n'ont pas cette (mal)chance et se révèlent incapables de décrypter des indices dont leur partenaire s'attache souvent à détourner le sens. Si les quiproquos qui en résultent ont fourni de belles pages au vaudeville (que l'on pense à Mme Petypon s'emparant de la robe de sa rivale en la croyant livrée par sa couturière, dans *La Dame de chez Maxim* de Feydeau), ils ont aussi inspiré les romanciers et nouvellistes, à l'image de ce grand spécialiste du récit d'adultère qu'est Maupassant. Dans «Décoré!», ce dernier met en scène l'infortune aveugle et orgueilleuse de M. Sacrement, dont le rêve de toujours est de recevoir la Légion d'honneur. Lorsque, rentrant chez lui à l'improviste, il découvre un pardessus orné de la décoration tant convoitée, il commence par nourrir les soupçons classiques: «Hein?... Pourquoi?... Explique-moi?...

À qui ce pardessus ?... Ce n'est pas le mien, puisqu'il porte la Légion d'honneur ?» ([1883] 1974 : 1069). Son ambition l'emporte cependant sur sa raison, lorsque sa femme, avec aplomb, lui raconte qu'il s'agit là d'une surprise, que sa nomination à la haute distinction a été décidée en son absence et par l'entremise du député Rosselin, ami proche (ô combien !) du couple, mais que la nouvelle ne sera pas officielle avant un mois et qu'elle en a profité pour faire réaliser ce pardessus orné de la fameuse rosette. La concrétisation de son vœu le plus cher aveugle le mari, qui ne lit plus dans le vêtement oublié que l'annonce de son prochain triomphe. Sa conviction est telle que la découverte d'un second indice – la carte de visite du député en question, tombée au sol – ne lui apparaît pas comme une preuve supplémentaire contre sa femme, mais au contraire comme la confirmation des dires de cette dernière. Par l'habileté de la coupable et la naïveté de la victime, le récit dont est porteur l'objet – pourtant limpide – se trouve reconfiguré de façon à raconter une situation moins crédible, mais qui chatouille plus agréablement la vanité de M. Sacrement.

Ce type de requalification de l'objet indiciel apparaît souvent chez Maupassant, à la fois comme ressort comique, comme dans cet exemple, ou dans un registre davantage pathétique. Ce deuxième cas de figure se retrouve dans *Bel-Ami*, lorsque Mme Walter, alors maîtresse de Georges Duroy, décide d'enrouler l'un de ses cheveux autour de chacun des boutons du gilet du jeune homme. Le geste n'a pas pour but de semer des indices qui révèleraient la liaison à la compagne légitime, mais d'offrir à l'amant un souvenir secret, un fragment de sa personne à fonction de relique, conformément à la mode des bijoux de cheveux (Rifelj, 2014 : 242-253) :

> Il allait les arracher tout à l'heure, en se levant. Il lui ferait mal, quel bonheur ! Et il emporterait quelque chose d'elle, sans le savoir, il emporterait une petite mèche de sa chevelure, dont il n'avait jamais demandé. C'était un lien par lequel elle l'attachait, un lien secret, invisible ! un talisman qu'elle laissait sur lui. Sans le

> vouloir, il penserait à elle, il rêverait d'elle, il l'aimerait un peu plus le lendemain. ([1885] 1987 : 417)

La valeur d'indice de l'objet – qui ne devient tel que lorsqu'il est séparé du corps de Mme Walter, la douleur ajoutant à la valeur du don – est mobilisée, mais dans une perspective affective et non investigatrice. La capacité du fragment à faire signe vers un tout, dans une logique de synecdoque, ne dépend pas ici d'une éventuelle interprétation, mais opère même à l'insu de l'intéressé, en vertu d'une forme de pensée magique. Les cheveux semblent emporter avec eux l'amour et la dévotion de la femme, qu'ils continuent à distiller auprès de l'aimé, remplissant en cela un rôle d'intermédiaire qui témoigne de leur agentivité.

Cette vision romantique est cependant contredite lors de la découverte de cette offrande amoureuse par Clotilde de Marelle, la maîtresse de cœur de Duroy. Le texte renoue alors avec la version traditionnelle de l'indice incriminant, Clotilde, qui examine le gilet « avec une attention de policier », se livrant à un véritable travail d'enquête. Croyant d'abord avoir affaire à un cheveu de Madeleine, l'épouse légitime, elle se ravise en remarquant que la couleur ne correspond pas. Elle balaie de même l'hypothèse de Georges selon laquelle il pourrait s'agir de l'un de ceux de la femme de chambre en s'avisant que chaque bouton est ainsi soigneusement orné. Elle comprend alors avoir affaire à une rivale et déchiffre sans peine ses intentions :

> Elle avait deviné, avec son instinct rusé de femme, et elle balbutiait, furieuse, rageant et prête à pleurer :
> – Elle t'aime, celle-là… et elle a voulu te faire emporter quelque chose d'elle… Oh ! que tu es traître… ([1885] 1987 : 420)

Un cheveu blanc lui apporte enfin une maigre satisfaction, en lui apprenant qu'il s'agit d'une « vieille ». Le déchiffrement expert des indices permet ainsi à Clotilde de déduire l'existence d'une maîtresse âgée et profondément éprise de Georges, suscitant sa colère et la rupture provisoire du couple. La double modalité scientifique et affective se trouve donc à nouveau mobilisée,

dans une configuration plus complexe encore que dans *Germinal*, puisque le cheminement évolue cette fois-ci du sentimental-mémoriel (Mme Walter) au froidement rationnel (Clotilde), avant de repasser en registre affectif (Clotilde toujours). Les mots de départ de la maîtresse bafouée signalent d'ailleurs sur le mode ironique ce changement de registre, Clotilde s'écriant avec dépit : « Garde ta vieille femme… garde-la… fais-toi faire une bague avec ses cheveux… avec ses cheveux blancs… Tu en as assez pour ça… » (420). L'indice redevient relique, mais une relique méprisée tant par celui auquel elle était destinée que par celle qui la découvre.

## Lectures indiciaires

Au terme de ce survol des corpus littéraires à matières indiciaires se pose la question du type de lecture et d'interprétation que ces textes suscitent. Il semble évident que la nature particulière de la satisfaction que procure l'élucidation de l'énigme dans un roman policier est partie prenante du processus indiciaire. La jouissance de la résolution est l'effet d'une lecture d'adhésion, de croyance et de participation au jeu interprétatif, à la spéculation, ce sur quoi mise le mécanisme du récit. Il est facile d'en établir le fonctionnement dans les intrigues criminelles ; devenues un empire, celles-ci tendent à éclipser la diversité du paysage indiciaire, et à occulter un phénomène d'écriture et de réception participative beaucoup plus vaste.

Parmi les faits et textes que Walter Benjamin recueille pour son *Livre des passages*, dans le chapitre « L'intérieur, la trace », figure ce commentaire d'un extrait du *Paris intime* (1859) d'Henry de Pène :

> À l'occasion d'une affaire de meurtre qui avait eu lieu à Londres, et dans laquelle la découverte d'un sac contenant des morceaux de la victime et aussi des lambeaux de vêtements avait joué un rôle décisif ; la police judiciaire avait tiré certaines conclusions de ces vêtements : « Que de choses dans un menuet ! disait un chanteur

> célèbre. Que de choses dans un paletot ! quand les circonstances et les hommes le font parler. Vous me direz que ce serait un peu dur, s'il fallait, chaque fois qu'on se munit d'une redingote, songer qu'elle est peut-être destinée à vous servir de linceul. […] » (241-242)

Il semble ici que la description précise et l'examen des indices matériels servent une enquête criminelle et que celle-ci intéresse les deux auteurs, Benjamin relayant apparemment le propos du chroniqueur du XIX^e^ siècle. Mais le texte d'Henry de Pène dit autre chose : à partir des traces matérielles du crime, il oriente la démarche indiciaire non vers une élucidation criminelle, mais vers une lecture de distinction sociale :

> Jusqu'à présent, de cet horrible sac de nuit, bourré de morceaux d'homme et de morceaux d'habit, qui est tombé entre les mains de la justice anglaise, on n'a vu sortir qu'une vérité : c'est que les habits achetés tout faits dans les maisons de confection ne sauraient jamais être confondus avec ceux qu'un tailleur exécute exprès pour vous, sur votre mesure. (234)

> Un galant homme, avant de se laisser aller à acheter un paletot tout fait, un bijou en imitation, devrait réfléchir aux conséquences possibles de son erreur. Tant que les boutons ornent ses manchettes, on n'ira pas les suspecter. La réputation du galant homme qui les porte leur prête la valeur qu'ils n'ont pas. Mais vienne ce galant homme à être volé, – cela peut arriver à tout le monde, – le voilà compromis aux yeux de son voleur.
> De même, pour un paletot acheté dans les maisons de confection, s'il est porté par M. de C***, par un membre du Jockey-Club dont l'élégance est connue sur la place, personne ne devinera dans le monde l'humble origine de ce vêtement parvenu aux honneurs, je veux dire : aux épaules de M. de C***. Mais qu'une voiture le renverse dans la rue, qu'une attaque d'apoplexie le foudroie, enfin qu'un malfaiteur l'assassine, comme cela vient de se passer à Londres, sera-ce agréable pour l'ombre de M. de C*** de lire le lendemain, dans les journaux, un inventaire de son cadavre, avec la mention suivante :
> « La victime est-elle un homme comme il faut ? La blancheur de ses mains, la finesse de son linge, l'élégance de sa chaussure porteraient à le croire. Mais son paletot, visiblement acheté dans un

> magasin de confection au rabais, fait reconnaître en lui un de ces déclassés, comme il en pullule dans notre société, qui n'ont plus de quoi payer leur tailleur.»
> Que de choses dans un menuet! (235-236)

L'épisode met en concurrence deux herméneutiques indiciaires, l'une policière, l'autre sociale. Il dit aussi, en registre satirique, la dissémination d'un mode de lecture du monde matériel, placé – ce n'est pas indifférent – dans la perspective des débuts de la production industrielle et de la consommation de masse, sous la bannière de l'interprétation des signes que ce nouvel ordre exige, en éclairage sociographique de distinction esthète : que signifie porter un vêtement de fabrication sérielle en 1859 ? Le texte suggère une pratique généralisée du déchiffrement indiciaire, idée renforcée par l'avertissement final – «… s'il fallait, chaque fois qu'on se munit d'une redingote, songer qu'elle est peut-être destinée à vous servir de linceul…» – qui exprime, de surcroît, la nécessité d'une vigilance paranoïaque, non seulement dans le travail de décryptage, mais dans la surveillance de la production des indices ; on utilise le terme «paranoïaque» en écho à la réflexion de Luc Boltanski sur la concomitance de la description de la paranoïa en psychiatrie et de l'essor du récit à énigme. L'esprit s'exerce de manière automatique et continue, en ce milieu de XIX^e^ siècle, à déchiffrer la vie matérielle, dans ses mutations, comme un message codé ; ce faisant il développe aussi la conscience d'être un corps, matériellement et socialement situé, générateur de traces dont il doit apprendre la maîtrise, soit le contrôle de la lecture indiciaire que les autres exercent sur lui. Le sac «bourré de morceaux d'homme et de morceaux d'habit» qui intéresse le chroniqueur mondain Henry de Pène dont le texte retient l'attention de Walter Benjamin dans sa réflexion sur la trace dit la diffraction de la sensibilité indiciaire.

Cette connivence herméneutique caractérise le pacte indiciaire qui agit au niveau des faits et des pratiques sociales, de la lecture des faits, de leur écriture (factuelle ou fictionnelle, et, au

sein des fictions, au niveau des intrigues et des personnages), de la lecture et de l'interprétation des écrits, etc. Dans *La Griffe du temps*, Judith Lyon-Caen a montré, à partir de « La vengeance d'une femme » de Barbey d'Aurevilly, cette chaîne de déchiffrement des traces que met à nu une « lecture historiographique du détail littéraire » (2019 : 177) saisi dans ses strates sémiologiques. L'« herméneutique historienne » qu'elle propose se situe alors en filiation indiciaire au bout de la chaîne d'observation des détails, révélatrice d'« un monde de choses et d'expériences […] qui font trace » – les « détails de fiction […] comme des griffes du temps » (34).

## Bibliographie


Audouard Olympe, *Les Nuits russes*, Paris, E. Dentu, 1876.

Bureau International de l'Édition Française (BIEF), *Les Éditeurs de polar en France*, rapport de février 2022, Claude Combet, Clémence Thierry.

Feydeau Geroges, *La Dame de chez Maxim* [1899], *Théâtre*, éd. Violaine Heyraud, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade», 2021.

Ginzburg Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » [1986], *Mythes, emblèmes, traces*, Flammarion, 1989. Rééd. Verdier, 2010.

Maupassant Guy de, « Décoré ! » [1883], *Contes et nouvelles*, vol. I, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

— *Bel-Ami* [1885], éd. Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, « Folio classique ».

O'Monroy Richard, « Les deux chapeaux », *Le Chic et le chèque*, Paris, Calmann Lévy, 1893 (troisième édition).

Pène Henry de, *Paris insolite*, Paris, Librairie Nouvelle, A. Bourdilliat et C^ie^, 1859.

Poe Edgar Allan, « Double assassinat dans la rue Morgue » [1841, trad. fr. par Ch. Baudelaire, 1856], *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

Revel Théodore, *L'Adultère*, Paris, Cotillon, E. Dentu, 1861.

Santillane, « La vie parisienne. Tenue d'adultère », *Gil Blas*, 28 octobre 1901.

Véron Pierre, *Paris vicieux. Le Guide de l'adultère*, Paris, E. Dentu, 1883 (troisième édition).

Zola Émile, *Germinal* [1885], *Les Rougon-Macquart*, éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.

## Relique

Retenons, parce qu'elle est efficace, la définition que Pierre Fédida propose de la relique : « Fragment d'un corps disparu en lequel se recueille le souvenir de l'être dans sa totalité, la relique est objet sacralisé [...] ». Elle est à ce titre, ajoute le psychanalyste, un stratagème illusoire pour « résister à l'angoisse de mort », posant « toute la question d'un reste possible, inaltérable et indestructible, qui se conserve au-delà de toute séparation » (1970 : 249). La relique signifie indépendamment d'une « valeur objective », agissant sur le sujet hors des circuits des fonctions mesurables et partagées (économiques, esthétiques, utilitaires, sociales) ; son identité, sa valeur et sa signification résident dans son lien physique au corps mort et à la croyance que ce lien réincarne une relation. « C'est ainsi – écrit Fédida – qu'un objet ayant appartenu en propre au défunt et, comme tel, ayant participé de ses actes familiers ne "peut" être *jeté* : conservé par les survivants qui lui étaient liés, il instaure pour eux une autre perception ; à condition qu'il se mette hors d'usage commun et qu'il perde toute utilité, il se maintient et s'immobilise dans la position d'objet d'un culte privé » (251). Ce culte, les textes littéraires l'exploitent en fictions qui soit racontent et analysent le pathos du rapport à la relique qui alimente le deuil, soit se positionnent avec scepticisme en situation de suspension de la croyance. Sublimer la relique ou la refonctionnaliser dans l'ordre des utilités, ou plutôt des inutilités (déchet menacé de disparition), semblent être les deux scénarios d'intrigues que la littérature privilégie.

Pour Nathalie Heinich, la relique fait partie, avec les fétiches et les œuvres d'art, des « objets-personnes », qu'il est inconvenant socialement et insupportable psychiquement de considérer comme de simples objets. L'abondant corpus de récits à reliques interroge ce statut hybride, problématisant les identités mixtes des objets et des sujets et le trouble des catégories ontologiques. Dans cette perspective, les intrigues désacralisantes (« La relique » de Maupassant) jouent sur la perte de la complexité ontologique de la relique, rendue à une matérialité sans transcendance, et c'est alors aussi tout son pouvoir de restitution mémorielle qui s'écroule. Ou alors la domestication de la relique comme objet de la vie ordinaire – un épisode des *Champs d'honneur* (1990 : 85-94) de Jean Rouaud permet de le montrer – peut apparaître comme une option médiane entre croyance et non-croyance : le dentier en or de la grand-mère que le narrateur autofictionnel récupère après l'enterrement de son père, « trouvaille [...] déposée sur le buffet parmi les objets et les papiers en attente d'un rangement » (92), dans un « beurrier-piscine » (93) servant de réceptacle aux petits objets en déshérence, finit sa carrière comme presse-papier, en recyclage fonctionnel et affectif.

Notons, pour conclure, en appelant à une étude plus ample de ce type de démarche, la passion contemporaine pour la collecte de reliques dans des entre-

prises de commémoration. En guise d'exemple, ce projet récent qui agit dans l'intensité de l'actualité historique, entre art, geste militant et programme de soutien : le « War Fragments Museum » (https://thewarfragments.com/) rassemble de petits objets-témoins de la guerre en Ukraine, collectés auprès de civils, victimes ordinaires du conflit, et accompagnés d'un récit qui en contextualise la tragédie. Chaque objet, figé dans un cube transparent d'époxy et vendu huit cents dollars, « représente – selon la page de présentation du projet – une histoire de survie, capturant les expériences individuelles de ceux que la guerre affecte ». Les bénéfices de la vente des reliques sont versés à un fonds d'aide humanitaire.

*Marta* Caraion
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Fédida Pierre, « La relique et le travail du deuil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 2, « Objets du fétichisme », 1970.

Heinich Nathalie, « Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, n° 6, « Œuvre ou objet », 1993.

Maupassant Guy de, « La relique » [1882], *Contes et nouvelles*, t. I, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

Orlando Francesco, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés* [1994], trad. P.-A. et A. Claudel, Paris, Classiques Garnier, 2010.

Rouaud Jean, *Les Champs d'honneur*, Paris, Minuit, 1990.

## Indice

À la fin du XIXe siècle, le philosophe Charles Sanders Peirce élabore une théorie du signe appelée à une belle fortune critique. Sa sémiologie établit trois catégories de signes – l'icône, le symbole et l'indice – que distingue la relation particulière qu'ils entretiennent avec leur référent, ou objet qu'ils signifient. L'*icône* a un rapport de ressemblance, d'analogie avec le référent (par exemple la peinture figurative). Le *symbole* est lié à son objet par une loi ou convention arbitraire (le langage, l'argent). L'*indice* ou *index* suppose une contiguïté ou connexion physique, présente ou passée, entre le signe et le référent ; le signe indiciel est ainsi une *trace* du référent (la fumée, les empreintes, les fossiles, les reliques, la photographie, les ruines…). Peirce fait ainsi de la trace une catégorie de la pensée, une structure de représentation inscrite dans la relation corporelle du sujet au réel et au passé, dans l'expérience qu'il a du monde sensible et du temps. L'idée de considérer *le temps* comme un paramètre essentiel des processus de la représentation donnera au concept d'indice sa fécondité dans toutes les pratiques et les disciplines qui fondent leurs savoirs sur l'interprétation ou sur la fabrication de traces.

La réflexion sur le « paradigme indiciaire » que mène Carlo Ginzburg reprend la notion de Peirce pour la situer dans une histoire des idées et en faire un « modèle épistémologique » qui se développe au XIXe siècle dans une société qui a besoin de nouveaux modes d'élaboration intellectuelle et sociale du réel, au croisement de domaines et de savoir-faire très différents (cynégétique, diagnostic médical, identification judiciaire et enquête policière, attribution d'œuvres d'art, psychanalyse, photographie, littérature). Si l'indice a cette très grande force de dissémination culturelle, cela est dû à son statut intrinsèquement hybride et, de là, à sa capacité de réconciliation des contraires : concret en tant que trace sensible et matérielle, abstrait dans le raisonnement qu'il déclenche – celui-ci jouant d'ailleurs sur la frontière entre intuition et logique, entre observation clinique et émotion –, insignifiant (en tant que détail) et clé de signification suprême, situé entre passé et présent, ici et ailleurs, etc.

La photographie a fait de l'indice son socle théorique (voir Dubois, Krauss, Schaeffer, Barthes entre autres). Dès son invention, son statut d'empreinte du réel a été au centre des discours d'escorte qui l'ont abondamment accompagnée, orientant à la fois une réflexion ontologique et sémiologique sur le mode de production et sur le statut de l'image (une empreinte physico-chimique d'un objet sur une surface sensible) et un questionnement philosophique de nature parfois mélancolique sur la capture du temps et le travail de la mémoire. Non seulement l'image photographique (argentique) est indicielle dans sa facture, mais sa réception l'est aussi, avec toute la charge émotive qui s'y greffe : le « *Ça-a-été* » est pour Barthes le « noème

de la Photographie » (1980 : 120), « une émanation du référent » (126) qui agit sur le spectateur : « D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici » (126). L'indice est donc, pour la photographie, le cadre conceptuel de son monde d'existence technique et l'élément explicatif de sa réception particulière ; de sorte que si l'indice désigne la relation obligatoire entre l'image photographique et son référent disparu, il caractérise aussi, dans son intensité, la relation entre le spectateur, cette image et ce référent auquel il se sent lié.

Ce détour par la photographie permet certes d'éclairer, dans ce volume, le corpus photo-littéraire [→ La photographie, un objet de mémoire matérielle]. Mais surtout, le glissement pointé dans la pensée de la photographie, autour des fonctions de l'indice, est central pour comprendre l'ensemble des textes, fictionnels ou non, qui donnent à des objets saillants de la narration une fonction frontale de traces. Pour le dire simplement : dans les textes à objets-indices, quels que soient ces objets, la « valeur indice », par contamination des niveaux, opère comme thème et comme actant, comme schéma de progression narrative, rationnelle (roman policier) ou émotionnelle (récits de deuil), comme concept pour penser le rapport au temps et comme loi de déchiffrement du texte par un lecteur impliqué.

*Marta Caraion*
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Barthes Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980.

Dubois Philippe, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1988. Rééd. Paris, Nathan, 1990.

Ginzburg Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » [1986], *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989. Rééd. Verdier, 2010.

Jeanneret Yves, « Complexité de la notion de trace », *L'Homme trace*, éd. Béatrice Galinon-Melenec, Paris, CNRS Éditions, 2011.

Krauss Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

Peirce Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, éd. et trad. Gérard Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978.

Schaeffer Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Le Seuil, 1987.

# Objets intimes

*Brigitte Diaz*
*Université de Caen-Normandie*

Eu égard à l'étymologie du terme *intime* dont l'origine superlative désigne ce qui est « le plus intérieur » et compte tenu de l'évolution de son périmètre sémantique qui renvoie au XIXe siècle à une intériorité aussi bien spatiale – les lieux privés et domestiques – que psychologique – le for intérieur, la *privacy* –, on ne s'étonnera pas que l'intimiste, qu'il soit diariste, mémorialiste, épistolier ou personnage de fiction, se définisse comme un « homme d'intérieur ». Amaury, le héros de ce roman intime par excellence qu'est *Volupté* de Sainte-Beuve, personnage emblématique de toute une génération – celle de 1830 – le revendique ainsi : « J'eus toujours le goût des intérieurs. » ([1834] 1969 : 64) De ces intérieurs privés, soustraits aux regards étrangers et supposés recéler les secrets de la personne qui y vit, Amaury est non seulement un amateur mais aussi un déchiffreur :

> J'avais le goût des habitudes intimes des convenances privées, du détail des maisons : un intérieur nouveau où je pénétrais était toujours une découverte agréable à mon cœur ; j'en recevais dès le seuil une certaine commotion ; en un clin d'œil, avec attrait, j'en saisissais le cadre, j'en construisais les moindres rapports. C'était un don chez moi, un signe auquel j'aurais dû lire l'intention de la Providence sur ma destinée. (65)

Ce goût des intérieurs est encore exacerbé par le fantasme romantique d'effraction des surfaces et au premier chef de la surface sociale, dont on soupçonne le trompe-l'œil. Par l'observation du « détail des maisons », Amaury, et Sainte-Beuve avec lui, espère aller au cœur des choses pour atteindre les secrètes vérités humaines. En 1835, l'Académie définit *l'intime* comme ce qui est « intérieur et profond » et « ce qui fait l'essence d'une chose », affectant la notion d'un important coefficient de vérité. On comprend pourquoi les formes d'expression intime s'investissent au XIX^e^ siècle d'une dimension heuristique, comme le suggère ce jugement de Barbey d'Aurevilly : « hors l'intimité, la conversation et la lettre, la Vérité se décolore et n'est pas la moitié d'elle-même, dans les livres les plus franchement et les plus passionnément écrits » ([13 septembre 1854] 1984 : 90). La prédilection du héros de Sainte-Beuve pour les aménagements d'intérieurs signale en outre un tropisme esthétique pour les espaces privés, qui, au cours du siècle, va faire de *l'intimisme* (Madelénat, 1989) un véritable art de vivre, avec ses rituels, sa mode, sa décoration et ses objets de prédilection ; toutes choses bien représentées dans la peinture, notamment dans le « portrait d'intérieur », genre particulièrement en vogue dans la seconde partie du XIX^e^ siècle, qui consiste à peindre des intérieurs dénués de toute présence humaine. Archétype de ce genre pictural *Le Salon de musique* (1812), réalisé par Auguste Garneray à la demande de Joséphine de Beauharnais, qui représente un salon de la Malmaison où ne figure aucune présence humaine, si ce n'est celle que suggèrent certains objets privilégiés comme le châle de Joséphine. C'est donc au sein de ces intérieurs qu'il faut aller débusquer cette catégorie d'objets un peu floue : « l'objet intime ».

Souvent sociophobe, l'intimiste préfère à la scène sociale les huis clos avec soi-même ou ses alter ego : « Volontiers je ferais vœu de clôture au Cayla. Nul lieu au monde ne me plaît comme le *chez moi*. Oh ! Le délicieux *chez moi* ! » tel est le cri du cœur d'Eugénie de Guérin dans son journal où elle célèbre la dou-

ceur du foyer (1872 : 12). Si l'intimité peut aussi s'éprouver dans des espaces ouverts – jardins, bois et forêts… – le lieu de l'intime par excellence c'est celui de la maison : la « coquille initiale », comme l'évoque Bachelard, ce « coin du monde […] où nous nous enracinons jour par jour » ([1957] 1961 : 32). L'espace intime, où seuls pénètrent quelques élus, c'est cet enclos protégé, confiné, presque barricadé : le « *at-home* », selon « cette délicieuse expression anglaise qui résume tout le *chez soi* », écrit Maurice de Guérin dans son journal, le *Cahier vert* ([10 juillet 1832] 1983 : 29). De cet espace idiosyncrasique, parfois réduit aux limites exiguës de la chambre – Eugénie de Guérin parle de son « *reclusoir* » (1872 : 335) –, l'intimiste est à la fois l'acteur et le metteur en scène. Sur les pages de son journal ou de ses lettres il ébauche des scénographies où il se campe dans un cadre, une posture, un moment : le chronotope de l'intime en quelque sorte. Les portraits et autoportraits qui émaillent l'écrit personnel – qu'il soit authentique ou fictionnel – figurent en le théâtralisant le repli dans la sphère d'intériorité. Malgré leur caractère un peu convenu, ces autoportraits suggèrent que les lieux de l'intime ne sont pas simple décor où le sujet poserait dans l'habituelle posture de son personnage social, mais plutôt matrice d'une identité en devenir. C'est dans et par l'espace que l'intime se vit et se représente, comme le postule Bachelard, pour qui « plus urgente que la détermination des dates est pour la connaissance de l'intimité la localisation dans les espaces de notre intimité » ([1957] 1961 : 37).

Une des caractéristiques essentielles de l'habitacle de l'intimiste – cet « anachorète de boudoir », selon la formule de Barbey d'Aurevilly dans son 2e *Memorandum* ([1839] 1984 : 1018) – c'est sa double nature. À l'instar de la « chambre double » baudelairienne, il est « véritablement spirituel » ([1869] 1975 : 280), ouvrant à un univers de rêveries et de songes, tout en étant peuplé, voire encombré, de meubles, de bibelots et autres bimbeloteries qui matérialisent le sentiment d'intimité. Car tout impalpable qu'elle soit, l'intimité se cristallise néanmoins dans

des objets concrets qui en assurent la médiation tout autant que la représentation. Comprenons ainsi cette autre formule de Barbey d'Aurevilly qui, dans sa correspondance avec son ami Trébutien, l'invite à faire frémir ensemble la « murmurante et rêveuse théière de l'intimité » ([8 mai 1854] 1984, IV : 53). Symbole des liens qui se nouent entre soi et soi, ou entre soi et l'autre, mais aussi témoin des expériences qui se vivent dans la sphère protégée du *home*, l'objet – comme ici la théière – est un *opérateur d'intimité*.

Écrire, représenter, fictionnaliser l'intime passera donc – du moins au XIX^e^ siècle qui est notre période de référence – par l'évocation de ces « objets d'intimité », comme on dit à l'époque. Ils sont omniprésents dans la littérature et les écrits personnels. Ces objets de natures diverses s'y présentent comme les balises bornant un territoire privé, les clés ouvrant une intériorité, les emblèmes d'une identité, et, accessoirement, les manifestations d'un art de vivre de soi et en soi. Mais ils sont surtout considérés par qui les contemple comme des projections de l'âme qui habite les lieux, à l'instar des meubles de la chambre double baudelairienne qui, avec leurs « formes allongées, prostrées, alanguies », « ont l'air de rêver » (280). Si les objets affichent leur présence insistante dans l'espace privé et semblent consubstantiels à l'idée même d'intimité, ils se dérobent néanmoins à toute saisie générique tant ils varient selon le contexte où ils s'exposent : meubles, cassettes, coffrets, bibelots, vêtements, bijoux, images, carnets, lettres, mèches de cheveux, barrettes, objets de toilette… Pour cerner le paradigme flottant de ces objets intimes, il faut se reporter aux représentations qu'en donnent la littérature, les écrits personnels et plus largement le discours social, tel qu'il s'entend, entre autres, dans la presse. On bornera ici l'empan chronologique au XIX^e^ siècle, qui fut véritablement le siècle de l'intime, celui de sa consécration comme valeur tout à la fois existentielle, culturelle et esthétique.

## Qu'est-ce qu'un objet intime ?

Mais de quoi s'agit-il quand on parle « d'objets intimes » au XIX^e^ siècle ? Une curieuse petite annonce parue dans le *Bulletin de la ville de Paris – journal administratif, littéraire, commercial et financier* du 29 mars 1880 invite à quelques réflexions préliminaires sur la nature de ces objets paradoxaux, à la fois singuliers – ils sont liés à un seul individu et n'ont *a priori* de valeur que pour lui – et pluriels – ils sont généralement les éléments d'une collection plus large :

> Mercredi a lieu à l'hôtel Drouot, la vente de tous les bijoux et objets intimes recueillis par la préfecture de la Seine dans les asiles d'aliénés du Département à la suite du décès des personnes qui y furent internées dans les quatre dernières années écoulées.
> Cette vente comprend particulièrement des montres, colliers, bracelets, boucles d'oreilles, des croix, médailles, livres d'heures, tabatières, *etc*.

Constatons d'abord que lesdits « objets intimes » sont suffisamment valorisés et désirables pour qu'en dépit de leur lugubre provenance ils attirent la convoitise des acheteurs. Sans doute parce que l'objet intime est par définition quasi secret – il appartient à l'univers privé – son exhibition dans l'espace public suscite la curiosité, plus encore quand son propriétaire est une célébrité. C'est ainsi, nous dit un chroniqueur du *Rabelais*, que la « vente Rachel » en 1857 fit courir tout Paris pendant huit jours, et que de tous les objets personnels exposés, il en est un qui fut disputé avec un acharnement spécial et, quoique fait de porcelaine très vulgaire, est parti à prix d'or : le vase de nuit de la tragédienne… objet intime par excellence ! (Delveau, 1857 : 1)

Les objets intimes se vendent mais aussi s'exposent dans les musées. Ceux qui sont rassemblés dans le « Musée des Souverains » sont d'une tout autre nature, émanant de l'intimité relative des rois de France et de Napoléon. On y trouve notamment

«le petit chapeau rond» porté par l'empereur à Sainte-Hélène et «le mouchoir qui servit à essuyer son front à ses derniers moments», objet jugé d'ailleurs «trop intime» par le rédacteur du *Musée des familles* et «trop émouvant pour être présenté dans un musée public» (Chatouville, 1853-1854: 31). À côté de cette dimension muséale, les objets d'intérieur connaissent une autre consécration, celle de l'art, un art nouveau, qu'on qualifie alors d'*intime*:

> Grâce au développement général du goût, grâce surtout à l'éducation de l'œil des gens du XIX^e^ siècle, cette manifestation du luxe intérieur a donné naissance à ce que nous appellerons *L'Art intime*, c'est-à-dire la réunion de ces mille et un objets d'art et de curiosité, qui complètent l'ameublement, lui servent de parure, l'éclairent, l'égayent d'une façon charmante. (Spire Blondel, 1884: 1)

Sous l'étiquette d'*intime* on dénombre donc quantité d'objets hétérogènes, et, de fait, tout objet propre à un individu, qu'il détient dans son espace privé et destine à un usage personnel, est susceptible de s'inscrire dans cette catégorie d'objets, ce qui en rend les bornes incertaines.

## L'OBJET INTIME EN RÉGIME ROMANESQUE

Qu'il s'agisse du roman de mœurs ou du roman psychologique, dès que la fiction fait pénétrer le lecteur dans un espace privé, et tout particulièrement dans ces pièces de l'habitation qui sont vouées à la vie intime – chambre, boudoir, cabinet de toilette… – l'objet se signale par sa prolifération. Dans les boudoirs des élégantes parisiennes, abondamment décrits par Balzac dans les *Scènes de la vie privée*, s'exposent d'incroyables collections d'objets. Ce sont les «charmantes futilités de la femme», dit Balzac, qui, dans *Béatrix*, se plaît à les détailler avec une gourmandise scopique: «des livres à secret, des boîtes à mouchoirs et à gants, des abat-jours en lithophanies, des statuettes, des chinoiseries, des écritoires, un ou deux albums, des

presse-papiers, enfin les innombrables colifichets à la mode» (1839, II : 705). Même abondance de babioles dans le coupé de madame de Burne, héroïne de *Notre cœur* de Maupassant. Sa voiture, «vrai boudoir de jeune femme», contient quantité de petits compartiments plus ou moins secrets, dont une «une sorte de petit placard invisible, caché sous la soie noire». Derrière les «portes mignonnes» de ces micro cachettes sont enchâssées d'insoupçonnables petites niches de satin, où l'on trouve pêle-mêle : «une boîte pour la poudre de riz, un crayon pour les lèvres, deux flacons à parfums, un encrier, un porte-plume, des ciseaux, un mignon couteau à papier pour couper le livre, le dernier roman, qu'on lisait en route», et, en prime, «une exquise pendule, grande et ronde comme une noix d'or […] fixée dans l'étoffe» ([1890] 1993 : 185), qui donne à l'ensemble du tableau des allures de vanité… [→ *Boudoir*]

Ces collections de colifichets n'ont pas toujours cette suave harmonie. Saisi dans d'autres contextes socio-culturels, l'objet perd de son prestige pour s'afficher dans toute son idiotie, c'est-à-dire dans l'absolue bizarrerie de sa singularité. Tels sont les objets amassés dans la chambre de Félicité, la triste héroïne d'*Un cœur simple*, qui tient à la fois de la «chapelle» et du «bazar» :

> Une grande armoire gênait pour ouvrir la porte. En face de la fenêtre surplombant le jardin, un œil-de-bœuf regardait la cour ; une table près du lit de sangle, supportait un pot à l'eau, deux peignes, et un cube de savon bleu dans une assiette ébréchée. On voyait contre les murs : des chapelets, des médailles, plusieurs bonnes Vierges, un bénitier en noix de coco ; sur la commode, couverte d'un drap comme un autel, la boîte en coquillages que lui avait donnée Victor ; puis un arrosoir et un ballon, des cahiers d'écriture, la géographie en estampes, une paire de bottines ; et au clou du miroir, accroché par ses rubans, le petit chapeau de peluche ! Félicité poussait même ce genre de respect si loin qu'elle conservait une des redingotes de Monsieur. Toutes les vieilleries dont ne voulait plus Mme Aubain, elle les prenait pour sa chambre. C'est ainsi qu'il y avait des fleurs artificielles au bord de la commode, et le portrait du comte d'Artois dans l'enfoncement de la lucarne. ([1877] 1880 : 74)

Noyé dans cette accumulation baroque, l'objet perd de sa signification, tout juste témoigne-t-il de la déréliction d'une existence. Avec Flaubert, il n'est plus qu'un miroir grossissant des multiples facettes de la misère humaine. Mais avant qu'il ne perdre de son prestige l'objet intime a longtemps brillé comme un trésor secret dans la littérature romantique.

Qu'il soit rare ou banal, l'objet intime est souvent caché, volontiers enserré dans des boîtes. Innombrables sont les coffrets [→ *Coffret*] et autres cassettes qui circulent dans les romans du XIX^e^ siècle, contenant leur lot de secrets de famille ou d'amour et de trésors insoupçonnés. Tel le précieux coffret donné par Charles Grandet à sa cousine Eugénie qui contient les portraits de ses parents, quelques bijoux et le dé de sa mère, que la jeune femme conserve comme un graal. Si le coffret est un objet culte dans la scénographie intime, c'est tout l'espace intime qui est structuré comme un coffret. Par un phénomène d'emboîtement, l'habitacle intime s'offre comme le contenant d'objets qui, eux-mêmes, contiennent d'autres objets marqués du sceau de l'intime, mettant ainsi en abîme l'idée d'intériorité. La chambre – lieu générique de l'intime – est souvent assimilée métaphoriquement à une sorte de vaste coffre-fort voué à conserver des collections d'objets hétéroclites. Exemplaire de ce régime objectivé de l'espace, le « cabinet de toilette de la belle madame Saccard » [(1871] 1970 : 193), dans *La Curée*. Cette pièce « dont parlait tout Paris » (193) est comparée par Zola à une boîte à bijoux recelant un trésor de petits mobiliers et d'ustensiles de luxe au service de la beauté de Renée :

> Et sous ce berceau de dentelles, sous ces rideaux qui ne laissaient voir du plafond, par le vide étroit de la couronne, qu'un trou bleuâtre, où Chaplin avait peint un amour rieur, regardant et apprêtant sa flèche, on se serait cru au fond d'un drageoir, dans quelque précieuse boîte à bijoux, grandie, non plus faite pour l'éclat d'un diamant, mais pour la nudité d'une femme. Le tapis, d'une blancheur de neige, s'étalait sans le moindre semis de fleurs. Une armoire à glace, dont les deux panneaux étaient incrustés d'argent ; une chaise longue, deux poufs, des tabourets de satin blanc, une grande table de toilette, à plaque

> de marbre rose, et dont les pieds disparaissaient sous des volants de mousseline et de guipure, meublaient la pièce. Les cristaux de la table de toilette, les verres, les vases, la cuvette, étaient en vieux bohême veiné de rose et de blanc. Et il y avait encore une autre table, incrustée d'argent comme l'armoire à glace, où se trouvait rangé l'outillage, les engins de toilette, trousse bizarre, qui étalait un nombre considérable de petits instruments dont l'usage échappait, les gratte-dos, les polissoirs, les limes de toutes les grandeurs et de toutes les formes, les ciseaux droits et recourbés, toutes les variétés des pinces et des épingles. Chacun de ces objets, en argent et ivoire, était marqué au chiffre de Renée. (194)

Déduisons de cet impressionnant catalogue que l'objet intime a un genre, qui est, dans le roman du siècle, volontiers féminin. Certes, les chambres d'homme ont aussi leur bric-à-brac d'objets, mais ils y sont moins nombreux et d'une autre nature, suggérant tour à tour la force physique – la « cravache » et les « beaux pistolets ciselés », ces « futilités parisiennes » qui font partie de la panoplie de « jeune oisif » d'un Charles Grandet (*Eugénie Grandet*, 1833, III*:* 1056) –, ou la puissance intellectuelle, comme l'austère mobilier de D'Arthez dans *Illusions perdues*: « bibliothèque pleine de cartons étiquetés »; « longue table chargée de papiers »; « vieux flambeau de bouillote à garde-vue munie de quatre bougies » (1837, V: 228). Quels que soient ses régimes connotatifs, l'objet intime est toujours associé à son propriétaire, il en porte le « chiffre », comme dit Zola, il en est l'emblème. Ce pouvoir de figuration que semble détenir l'objet intime invite à en saisir les fonctions symboliques.

## Sémiologie de l'objet intime

Que l'objet, si anodin soit-il, s'offre comme un signe culturel et idéologique, porteur d'informations sur l'individu qui le détient est un des postulats majeurs de la poétique des romanciers du réel. De Balzac à Zola, ils ont fait de l'objet un outil d'analyse de « l'homme social », mais aussi de l'homme privé, qui

porte nécessairement sur lui la signature du social. D'où cette herméneutique objectale menée sans répit par le narrateur balzacien, traquant dans les objets les plus bénins l'identité de leurs propriétaires : c'est ainsi que toute la biographie du cousin Pons semble contenue dans son « spencer » que Balzac décrit dans les moindres détails pour retracer toute l'histoire du personnage éponyme (1847, VII : 484). D'où, également, la prolifération des scènes d'intérieur par lesquels le romancier sociologue se fait – selon la formule de Balzac – « l'archéologue du mobilier social » (*Avant-propos,* 1842, I : 11). Prenons la métaphore au pied de la lettre tant l'évocation de l'ameublement et de la décoration des espaces intérieurs occupe la scène du roman – pas seulement balzacien –, parce que c'est dans les objets domestiques que se lit sans doute le plus clairement les injonctions idéologiques et sociales. C'est ce que dit – parmi tant d'autres – la description de l'appartement de Crevel, dans *La Cousine Bette*, « local somptueux », où tous les objets – flambeaux, garde-cendre, lustre, pendule, portraits, tables…–, exhibent la « richesse de café » du bourgeois parvenu (1847, VII : 157).

À la prolifération objectale qui caractérise les intérieurs aristocratiques ou bourgeois s'oppose dans le roman de mœurs du XIX^e^ siècle le dénuement des intérieurs populaires. La chambre de Consuelo, à l'orée du roman éponyme de George Sand, est tout entière saisie sous le signe d'un dépouillement objectal qui est à la fois l'indice de sa pauvreté et le symptôme de sa tranquille indifférence d'artiste à l'égard du monde matériel :

> C'était une assez grande pièce délabrée, où les fleurs peintes à fresque sur les murs reparaissaient çà et là sous une seconde peinture encore plus grossière et déjà presque aussi dégradée. Un grand bois de lit carré avec une paillasse d'algues marines, et une couverture d'indienne piquée fort propre, mais rapetassée en mille endroits avec des morceaux de toutes couleurs, une chaise de paille, une petite table, une guitare fort ancienne, et un Christ de filigrane, uniques richesses que sa mère lui avait laissées ; une petite épinette, et un gros tas de vieille musique rongée des vers, que le professeur Porpora avait la générosité de lui prêter : tel était l'ameublement de

> la jeune artiste, fille d'une pauvre bohémienne, élève d'un grand maître et amoureuse d'un bel aventurier. ([1841] 2004 : 61)

Aussi modestes soient-ils, ces objets personnels – guitare, crucifix, couverture, partitions de musique… – ont cependant une valeur par leur nature patrimoniale qui leur confère une aura d'authenticité et d'humanité. Ils s'investissent ainsi d'une dimension sensible et symbolique parce qu'entre eux et leur propriétaire s'instaure un lien qu'on qualifiera volontiers d'empathique : les objets font partie intégrante de l'histoire de Consuelo, de sa sensibilité, de son être. Ce sont, pourrait-on dire avec Bachelard, « des objets mixtes, des objets-sujets », parce qu'ils « ont comme nous et pour nous une intimité » (105).

Les objets inanimés auraient donc une âme, c'est du moins ce que postule la littérature du XIX^e^ siècle. Revenons à Amaury, le héros de *Volupté*. C'est fort de sa croyance dans la vérité des choses intimes qu'il s'en est fait l'herméneute. Dans la chambre de Madame de Couaën, la femme qu'il aime, il prétend lire comme dans un livre la légende de celle qui l'habite. À ses yeux chaque objet est à l'image de celle qui y demeure, poli, simple, rare :

> Je frappai même deux petits coups légers comme si j'eusse craint de la surprendre, et ce ne fut que sur la réponse du dedans que j'ouvris. Une odeur suave me monta aux sens. Je pénétrais dans ce séjour intime pour la première fois. Tout y était simple, mais tout y brillait : des meubles polis quoique antiques, une guitare suspendue, un crucifix d'ivoire à droite dans l'enfoncement du lit, à gauche la cheminée garnie de porcelaines rares, de cristaux rapportés d'Irlande, et un petit portrait en médaillon de chaque côté. (81)

L'objet intime n'est plus perçu comme un signe froid, simple indice d'une position sociale, mais comme l'emblème discret de l'individu qui le détient, de ses goûts, de ses choix esthétiques et éthiques, de son être profond. C'est ce régime symbolique de l'objet qui domine dans le champ des écrits personnels. Peu nombreux – on est loin de la bibeloterie surnuméraire du roman – les objets dans les journaux intimes gagnent à se raré-

fier une nouvelle densité. Leur contingent est réduit à l'essentiel, et l'essentiel étant l'écriture de soi, ils sont nécessairement liés à cette pratique : d'où les fréquentes mentions faites aux tables, lampes, papiers, cahiers, plumes qui émaillent les lettres ou les journaux intimes [→ *Lettres et cahiers*].

## L'OBJET INTIME : UNE RELIQUE EN PUISSANCE

Du point de vue de l'intimiste l'objet ne se réduit ni à sa valeur d'usage ni à sa valeur marchande. Sa vraie valeur est à chercher dans le rôle qu'il joue au sein de l'histoire toujours singulière et incommunicable d'une personne. Les objets, ces « muets témoins de la vie intime », comme les définit George Sand dans *Le Meunier d'Angibault* (1853 : 21), sont doués d'une puissance mémorielle qui font d'eux des palimpsestes d'émotions, ouvrant à des strates existentielles archaïques et à des moi disparus. Ils font fonction de témoins, enracinés qu'ils sont dans le terreau d'une histoire personnelle dont ils retracent *a posteriori* les étapes, restituant la couleur du temps et la tonalité de sentiments oubliés. Sand dans *Histoire de ma vie* s'attarde sur ces moments d'anamnèse quasi proustiens où son histoire se recompose par la magie d'objets familiers faisant resurgir les scènes et les acteurs du passé, d'où son attachement profond à ces objets transitionnels :

> Je ne tiens qu'aux choses qui me viennent des êtres que j'ai aimés et qui ne sont plus. Alors j'en suis avare, quelque peu de valeur qu'elles aient, et j'avoue que le créancier qui me forcerait à vendre les vieux meubles de ma chambre me ferait beaucoup de peine, parce qu'ils me viennent presque tous de ma grand-mère et qu'ils me la rappellent à tous les instants de ma vie. ([1854] 1970, I : 665)

Conséquence de ce dispositif mémoriel propre à l'objet intime : il se nimbe volontiers d'une sacralité qui l'apparente à une relique [→ *Relique*]. À l'instar des saintes reliques – dont on fait grand cas au XIX^e^ siècle – on le conserve pieusement, on lui

voue un culte sentimental tout empreint de religiosité, dont la littérature du siècle témoigne abondamment, parfois pour s'en moquer. Maupassant est un observateur amusé de ces dévotions mélancoliques pour des objets généralement liés à la vie amoureuse de leurs propriétaires, souvent des femmes. Emblématique de ce fétichisme romantique, la mère de Jeanne, dans *Une vie*, qui conserve ses reliques amoureuses dans son « tiroir aux souvenirs » :

> Alors ayant vidé sur ses genoux les vieilles lettres douces à son cœur, elle posait le tiroir sur une chaise à côté d'elle et remettait dedans, une à une, ses « reliques », après avoir lentement revu chacune. Et, quand elle était seule, bien seule, elle en baisait certaines, comme on baise secrètement les cheveux des morts qu'on aima. (1883 : 203)

Sur son exemple, Jeanne prépare elle aussi pour sa vieillesse sa « boîte aux reliques », « obéissant à une sorte d'instinct héréditaire de sentimentalité rêveuse » (204). La littérature du siècle est friande de ces reliquaires qui recèlent toujours le même lot d'objets érotisés, souvenirs vibrants d'une intimité sexuelle révolue : bijoux sonores (célébrés par Baudelaire), mèches de cheveux, mieux encore, « bagues faites avec des cheveux », gants et mouchoirs parfumés, que les amants s'échangent ou se dérobent… Les romans intimes regorgent de ces objets fétichisés, dont la valeur fluctue selon le degré de passion de qui les détient. Vus avec le cynisme d'un Rodolphe, l'amant d'Emma Bovary, ils ne sont guère plus qu'« un tas de blagues » (Flaubert, [1857] 1880 : 223). Fouillant dans sa « vieille boîte à biscuits de Reims où il enfermait d'habitude ses lettres de femmes », Rodolphe en exhume de menus objets naguère vénérés : « un mouchoir de poche, couvert de gouttelettes pâles », « pêle-mêle, des bouquets, une jarretière, un masque noir, des épingles et des cheveux – des cheveux ! de bruns, de blonds ; quelques-uns même, s'accrochant à la ferrure de la boîte, se cassaient quand on l'ouvrait » (222). Rendues à leur statut de choses périssables, les reliques amoureuses ne sont plus que « *reliquaillerie* », pour

reprendre le mot de Jacques Vingtras, le héros de Vallès. De retour chez sa mère, le « bachelier » contemple avec stupeur, puis mépris, le ramassis d'objets qu'elle a entassés dans sa chambre à la mémoire d'un mari qui pourtant l'a abandonnée :

> C'est qu'en effet j'ai senti comme le froid d'un couteau dans le cœur, en entrant dans la chambre où elle m'a entraîné et qui a comme une odeur de chapelle. Partout, des reliques fanées : cadres de vieux tableaux, gravures jaunies par le temps… – C'est ce qui lui reste d'avant sa séparation. Voilà le portrait de mon père, avec les cheveux en toupet comme on les portait quand il était jeune. […]. Ce dessin a été fait quand la vie avait fané et creusé ses traits. Voici son portefeuille de vieux cuir vert, où il avait écrit des chansons qui avaient la forme de flacons et de gourdes, où il avait aussi laissé dans un des plis une fleur donnée par ma mère. […] Toutes ces choses, porte-montre d'il y a trente ans, bonnet grec aux roses défraîchies et poudreuses, bouquet aux pétales secs embaumant pour elle le souvenir d'un jour heureux, tout cela est entremêlé de brins de rameau et de buis bénit, même d'images de sainteté, et la pauvre femme joint les mains et regarde le ciel en remuant les miettes du passé. […] en voyant se dresser entre nous trois, elle, moi et mon père absent, cette *reliquaillerie*, c'est de la colère qui m'a pris les nerfs, et le sentiment de mélancolie qui m'envahissait a fait place à une sensation de mépris, dont ma figure a laissé voir les traces. (1881 : 345)

Un inventaire en forme d'autopsie … Les objets, eux aussi, ont une fin.

⋆

Que reste-t-il de la relique intime quand son propriétaire a disparu et qu'elle est devenue un objet d'oubli, un objet oublié ? Maupassant évoque le déclin programmé de l'objet intime dans un conte intitulé significativement « Vieux objets ». Relégués dans la « pièce aux vieux objets », les objets divers qui ont accompagné l'existence de la famille y retrouvent leur statut premier de choses insignifiantes :

> Tu sais ou tu ne sais pas, ma chère Colette, que dans la maison on ne détruit rien. Nous avons en haut, sous le toit, une grande chambre de débarras, qu'on appelle la « pièce aux vieux objets ». Tout ce qui ne sert plus est jeté là. Souvent j'y monte et je regarde autour de moi. Alors je retrouve un tas de riens auxquels je ne pensais plus, et qui me rappellent un tas de choses. Ce ne sont point ces bons meubles amis que nous connaissons depuis l'enfance, et auxquels sont attachés des souvenirs d'événements, de joies ou de tristesses, des dates de notre histoire ; qui ont pris, à force d'être mêlés à notre vie, une sorte de personnalité, une physionomie ; qui sont les compagnons de nos heures douces ou sombres, les seuls compagnons, hélas ! que nous sommes sûrs de ne pas perdre, les seuls qui ne mourront point comme les autres, ceux dont les traits, les yeux aimants, la bouche, la voix sont disparus à jamais. Mais je retrouve dans le fouillis des bibelots usés ces vieux petits objets insignifiants qui ont traîné pendant quarante ans à côté de nous sans qu'on les ait jamais remarqués, et qui, quand on les revoit tout à coup, prennent une importance, une signification de témoins anciens.
>
> Et je vais de l'un à l'autre avec de légères secousses au cœur. Je me dis : « Tiens, j'ai brisé cela, le soir où Paul est parti pour Lyon », ou bien : « Ah ! voilà la petite lanterne de maman, dont elle se servait pour aller au salut, les soirs d'hiver. »
>
> Il y a même là-dedans des choses qui ne disent rien, qui viennent de mes grands-parents, des choses donc que personne de vivant aujourd'hui n'a connues, dont personne ne sait l'histoire, les aventures ; dont personne ne se rappelle même les propriétaires. Personne n'a vu les mains qui les ont maniées, ni les yeux qui les ont regardées. Elles me font songer longtemps, celles-là ! Elles me représentent des abandonnées dont les derniers amis sont morts. ([1882] 1899 : 91)

Mêmes réifiés et devenus des « tas de riens », les objets intimes semblent encore avoir, sinon une âme, du moins un message à délivrer : ils disent à qui les contemple la fuite du temps, l'absence, et la désespérante contingence des existences humaines.

## Bibliographie

Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 1961.

Balzac Honoré de, *La Comédie Humaine*, éd. P.-G. Castex, 12 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981.

Barbey d'Aurevilly Jules, *Correspondance générale* [1854-1855], dir. Ph. Berthier, A. Hirschi, Centre de recherches Jacques Petit, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, t. IV, 1984.
– *Œuvres romanesques complètes*, éd. Jacques Petit, 2 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.
Baudelaire, *Le Spleen de Paris* [1869], *Œuvres complètes,* texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975.
Chatouville C. de, « Chronique du mois. Le Musée des souverains », *Musée des familles*, 1853-1854, XXI[e] vol.
Delveau Alfred, « Courrier de Paris », *Rabelais*, n° 44, mercredi 5 août 1857.
Flaubert Gustave, *Madame Bovary, Mœurs de province* [1857], Charpentier, 1880.
– *Trois contes* [1877], Charpentier, 1880.
Guérin Eugénie de, *Journal et Fragments*, éd. G.-S. Trébutien, Paris, Didier et Cie, 1872.
Guérin Maurice de, *Le Cahier vert*, éd. Claude Gély, Paris, Klincksieck, 1983.
Maupassant Guy de, *Une vie*, Paris, Victor Havard, 1883.
– « Vieux objets », *Le Père Milon : contes inédits,* Paris, P. Ollendorf, 1899.
– *Notre cœur*, Paris, P. Ollendorff, 1890 ; Paris, Le Livre de poche, 1993.
Sainte-Beuve, *Volupté* [1834], Paris, Flammarion, « GF », 1969.
Sand George, *Consuelo* [1841], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004.
– *Le Meunier d'Angibault*, Hetzel, 1853.
– *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. I.
Spire Blondel Charles, *L'Art intime et le goût en France (grammaire de la curiosité)*, Paris, Rouveyre et G. Blond, 1884.
Vallès Jules, *Le Bachelier*, Paris, Charpentier, 1881.
Zola Émile, *La Curée*[1871], Paris, Flammarion, « GF », 1970.

## Lettres et cahiers

Il est des objets ordinaires qui, selon les usages que l'on en fait, peuvent s'investir d'une forte dimension symbolique et s'ériger pour qui les détient en objets fétiches. Parce qu'ils renvoient à soi-même, à une personne aimée, ou plus largement à une expérience existentielle, ces simples choses semblent se doter d'une vie propre pour devenir comme l'écrit justement Bachelard des « objets-sujets », partageant avec leurs usagers une intimité profonde. La lettre et le cahier sont de cet ordre. Parce qu'ils ont été traditionnellement les supports privilégiés de l'écriture de soi, c'est logiquement dans les écrits personnels qu'on en trouve les mentions les plus fréquentes, mais la littérature romanesque, du XVIII^e^ au XX^e^ siècle, a fait grand usage de ces objets au puissant pouvoir narratif. C'est ainsi que le roman épistolaire a su exploiter toutes les ressources de cet objet transitionnel par excellence qu'est la lettre, en exaltant la vertu expressive de ce « miroir de l'âme » – selon la métaphore consacrée – sans ignorer le pouvoir séducteur de ces « chiffons de papier » qui offrent l'illusion fallacieuse de la présence de l'autre.

Dans les écrits personnels le rapport à ces objets est plus immédiat et il s'inscrit dans une pratique autobiographique ou encore littéraire, comme c'est le cas dans les correspondances et les carnets d'écrivains. Eugénie de Guérin, diariste et épistolière, évoque constamment dans ses écrits ces objets qu'elle manie tous les jours et qui sont pour elle bien plus que de simples instruments d'écriture : « Lire, écrire, que faire dans ma chambre si bien disposée pour toutes choses de mon goût ? Un bon feu, des livres, une table avec encre, plume et papier, moyens et attraits, écrivons. Mais quoi ? Eh ! Ce petit journal qui continuera ma pensée et ma vie » (*Journal et Fragments*, par G.-S. Trébutien, Didier et C^ie^, 1872). Ce journal, elle l'écrit jour après jour sur un petit « cahier cousu », modeste objet qu'elle tient secret : « ce n'est pas pour le public, c'est de l'*intime* ». Le cahier, évoqué à chaque entrée du journal, comme un médiateur bienveillant entre elle et son frère, trône sur la table d'écriture, disposée à son usage en une sorte d'autel : « ce cahier [...] commence au chant du rossignol, devant deux vases de fleurs qui embaument ma chambrette. Ce matin j'ai apporté ces fleurs pour donner à ma table une façon d'autel avec une croix au milieu ». Il est le partenaire vivant, l'acteur à part entière d'une vie qui s'écrit, mais aussi le confident toujours disponible : « Je parle quand je veux à ce petit cahier ; je lui dis tout, pensées, peines, plaisirs, émotions ». Il est bien plus encore, une sorte de prolongement, d'émanation de l'âme d'Eugénie : « C'est l'imprimerie cachée de mon âme qui se fait sur ce cahier j'y trace tous ses caractères ». Pour les diaristes du siècle, le « *cher cahier* », comme l'a montré Philippe Lejeune, n'est pas seulement le support de réflexions quotidiennes, il est un alter ego, une âme-sœur. Il en est de même pour les lettres intimes que certains épisto-

liers s'attachent à conserver pieusement. C'est le cas de Stendhal qui demandent à sa jeune sœur, Pauline, de les conserver et de les relier en un petit cahier, car elles contiennent, dit-il, « l'histoire de son esprit ».

Concurrencés par les supports numériques contemporains, il est probable que ces objets perdent peu à peu dans les pratiques leur statut d'outil privilégié d'écriture de soi, mais sans se défaire tout à fait de leur aura symbolique qui font d'eux les prolongements vivants de qui y dépose ses pensées.

*Brigitte* Diaz
*Université de Caen-Normandie*

**Pour aller plus loin...**

Braud Michel, *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Le Seuil, 2006.

Diaz Brigitte, Simonet-Tenant Françoise éd., « Lettre et journal personnel », *Épistolaire*, n° 32, 2006.

Lejeune Philippe, *« Cher cahier... » Témoignages sur le journal personnel*, Paris, Gallimard, 1990.

# Boudoir

Le boudoir, « cette petite pièce, sous tous les rapports essentiellement féminine, est une innovation des plus modernes », peut-on lire dans un article de *L'Illustration, journal universel*, daté de novembre 1882, consacré à « l'art dans la maison ». Si la littérature libertine du XVIII^e^ siècle avait fait du boudoir un haut lieu des intrigues amoureuses, ce dernier perd son parfum sulfureux au siècle suivant pour s'intégrer pleinement dans l'espace domestique. Dans les appartements bourgeois du XIX^e^ siècle, le boudoir est une pièce de petites dimensions, vouée à l'intimité et cependant propice à une sociabilité restreinte et choisie. Essentiellement féminin – il est l'équivalent pour la femme du cabinet de travail de l'homme – il est le lieu où la maîtresse de maison reçoit ses intimes, il se distingue ainsi des salons destinés aux réceptions officielles et aux invités nombreux. Il est souvent présenté dans la littérature du temps comme un sanctuaire voué au culte de la femme qui l'habite : « le boudoir d'une femme mariée est principalement le chef-lieu de son autorité, c'est un endroit qui n'appartient qu'à elle ; c'est un temple élevé au luxe et au mystère » (*Quinze jours à Londres à la fin de 1815* : 1816, 15). Il se doit d'exhiber l'élégance et le bon goût de la propriétaire à travers les objets qui y sont rassemblés et exposés : « La pièce dans laquelle la maîtresse de maison reçoit le matin est un *boudoir* encombré de ces étagères qui ont remplacé les dressoirs des vieux châteaux. Là se déploie l'élégance des *petites choses*, là se met le cachet du goût. » (*Les Français peints par eux-mêmes*, 1840-1842 : 150). On ne saurait donc imaginer un boudoir sans objet et, symétriquement, on pourrait dire que ce sont les objets qui font le boudoir. Si les intérieurs bourgeois et aristocratiques du XIX^e^ siècle regorgent d'objets, ceux-ci connaissent une expansion toute particulière au sein du boudoir. Mais de quels objets s'agit-il ? Certainement pas ceux que l'on trouve dans les pièces d'apparat : le boudoir étant une pièce de dimension restreinte, les objets qu'il accueille doivent aussi être de petite taille : « pas de sièges vastes et pas de gros meubles. Tout doit y être mignon, coquet, délicat, fragile » (*L'Illustration*). Cette esthétique du petit, associée à la féminité du lieu, se décline dans toutes les catégories d'objets décoratifs : mobiliers, tableaux, tentures, bibelots. Sur les murs pas de grands tableaux mais « des miniatures délicates, des morceaux serrés, poussés auxquels on peut encore s'intéresser les ayant à un pied du visage » (*L'Illustration*). Sur les étagères et présentoirs pas de bronze à grands sujets, mais « de petits chefs-d'œuvre de fine ciselure, des statuettes délicates et frêles des figurines de Clodion, des réductions de Falconnet, des japonneries ou des chinoiseries, des porcelaines à profusion … » (*L'Illustration*). Et pour renforcer l'atmosphère intime « des girandoles de cristal, portant des bougies teintées et des brûle-parfums » (*L'Illustration*). Tel est le type d'ameublement et de décoration que recommandent les journaux

de décoration. Dans ce cadre extrêmement contraint, les objets ont un statut oxymorique : ce ne sont que des riens – on y insiste – mais des « riens charmants » qui font toute l'élégance du boudoir, où tout « respire le soin, l'élégance, la délicatesse et l'abandon » (*Catalogue illustré du Salon de 1881*). Telle est la philosophie de l'objet dans le boudoir.

*Brigitte* DIAZ
*Université de Caen-Normandie*

**POUR ALLER PLUS LOIN…**

*Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXe siècle*, Paris, L. Curmer, 1840-1842, 4 vol.

M. (Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret), *Quinze jours à Londres à la fin de 1815*, Paris, Delaunay, 1816.

RICHER Jean-François, *Les Boudoirs dans l'œuvre d'Honoré de Balzac : surveiller, mentir, désirer, mourir*, Montréal, Nota Bene, 2012.

# Coffret

« Le coffret est un cachot d'objets » : la métaphore de Bachelard illustre poétiquement le statut singulier du coffret, cet archi objet qui met les objets en abîme, et par le seul fait de les dissimuler en exalte les séductions. Destiné à contenir d'autres objets, le coffret est à première vue anodin – c'est un simple réceptacle – mais il se fait sanctuaire pour les choses précieuses qu'on y conserve. Il est le « meuble le plus utile, le plus commode, le plus portatif », peut-on lire dans *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* (t. XI, Paris, Belin-Mandar, 1834), car il est « propre à tout, se prête à tout, convient à tous ». Multifonctionnel, il permet de conserver toutes sortes de choses : gants, lettres, clés, bijoux, médailles… – et il se décline en une infinité de formes et de matières, de la plus vulgaire et à la plus rare : acajou, ébène, nacre, laque de Chine, argent, ivoire… selon le goût et la fortune de qui le possède.

Pièce mineure mais non négligeable des arts décoratifs, le coffret a toute sa place dans la décoration intérieure, tout particulièrement au XIXe siècle, friand de boîtes et d'étuis en tous genres. Abondent, dans la littérature du temps, ces coffrets de toutes natures, ouvrages d'art et de raffinement, qui disent l'élégance et l'opulence de la personne qui les détient, comme ce « coffre d'ébène incrusté de nacre, et garni de fer travaillé comme de la dentelle », que possède Canalis, le poète mondain de *La Comédie humaine*. De cet objet de haute lignée – il viendrait du pape Léon X et lui a été offert par la duchesse de Chaulieu qui le tenait du roi d'Espagne – Canalis a fait le reliquaire des témoignages de l'amour universel qu'on lui porte : « Je l'ai destiné à contenir toutes les lettres que je reçois, de toutes les parties de l'Europe, de femmes ou de jeunes personnes inconnues… » (Balzac, *Modeste Mignon*). Le coffret est donc un peu plus qu'un simple objet et sa valeur d'usage est majorée par sa dimension esthétique, qui peut le cas échéant le hisser jusqu'au statut d'œuvre d'art.

Destiné à contenir d'autres objets qu'il valorise par cette seule capture, le coffret est en quelque sorte la projection objectale de l'espace intime, jalousement replié sur ses propres richesses, mais il peut être vu également comme une figuration emblématique du for intérieur. Sa clôture, assurée et même exhibée par un jeu de serrures et de fermoirs, est à l'image de la psyché, la « cassette spirituelle » ([Lettre à Aubanel,16 juillet 1866] 1998 : 703), comme dit Mallarmé, close sur d'indicibles secrets qui ne demandent cependant qu'à être révélés. Le coffret a à voir avec le mystère et l'histoire singulière d'un individu, car il contient les traces objectales de son existence. Par sa fonction conservatrice, le coffret se fait écrin de mémoire : il est de la concrétion de temps et d'émotions, matérialisés par les objets qu'il contient. De simple boîte qu'il était, le voilà sublimé en reliquaire existentiel, comme

le suggère cette belle définition de Bachelard : « Dans le coffret sont les choses inoubliables, inoubliables pour nous, mais inoubliables pour ceux auxquels nous donnerons nos trésors. Le passé, le présent, un avenir sont là condensés. Et ainsi, le coffret est la mémoire de l'immémorial » [→ *Un meuble-écrin dans* L'Écharpe rouge *d'Yves Bonnefoy*].

*Brigitte* Diaz
*Université de Caen-Normandie*

**Pour aller plus loin…**

Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, 1961.
Balzac Honoré de, *Modeste Mignon, La Comédie Humaine*, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1976.
Deslys Charles, *Le Coffret d'ébène*, Leipzig, A. Dürr, « Hetzel », 1859.
Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, t. II, 2003.
*Le Magasin pittoresque*, Charles Mayet, série II, tome X, 1892.

# Les objets du voyage

*Philippe* Antoine
*Université Clermont Auvergne*

Les études viatiques ont dans une large mesure privilégié les approches consistant à mettre en évidence les représentations du voyageur, les manières dont il habite et perçoit l'espace qu'il parcourt ou rend compte des appréciations qu'il porte sur ceux qu'il côtoie et sur les usages qui sont les leurs. L'histoire a été faite de cette subjectivation de la relation de voyage (Thompson, 2012), de l'importance qu'il convenait d'accorder au regard (et à tous les sens), ainsi qu'à la série des préconstruits culturels qui façonnent à bien des égards la mise en texte de l'ailleurs et de l'autre. Cette approche acquiert une importance particulière si l'on prend en compte la « révolution copernicienne » qui, dès la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle, aboutit à placer le voyageur au centre du voyage et à affirmer le primat de l'impression, de la sensation, de l'émotion, de l'opinion. Stendhal, parmi d'autres, dans *Rome, Naples et Florence,* avait affirmé avec force le postulat selon lequel l'expérience du monde prenait le pas sur le relevé des lignes et des surfaces : « Je ne prétends pas dire ce que *sont* les choses, je raconte la *sensation* qu'elles me firent » ([1827] 1973 : 360). À tout prendre, la quasi-totalité des voyages personnels d'écrivains du XIX^e^ siècle, ceux dont il sera exclusivement question dans le présent article, se conforment à cette devise.

Aborder le récit de voyage au prisme d'une culture matérielle oblige à première vue à renverser la perspective ou, au moins, à modifier le poste d'observation choisi. Prendre l'objet comme point de départ, revient à mettre en vedette une strate du récit qui est bien souvent occultée dans les relations. Quels sont en effets les ingrédients majeurs qui entrent dans la recette de telles productions ? Ils se nomment à grands traits – et les catégories qui suivent comportent de larges zones d'intersection – topographies ou éthopées (pour leur composante descriptive), aventures ou anecdotes (pour ce qui relève de la narration), *excursus* savants (pour la part encyclopédique des textes), commentaires (pour les axiologies qu'ils véhiculent), impressions ou souvenirs (pour le discours sur soi). Nulle place ici, ou presque pas de place, pour la chaussure, la gamelle, la couverture – qui renvoient pourtant à trois des préoccupations essentielles de celui qui parcourt le monde : se déplacer, manger, dormir. On aura compris qu'il ne sera pas question dans ce qui suit des objets qui fonctionnent comme des indicateurs d'exotisme, ni de ceux qui entrent dans la collection des souvenirs ramenés au pays. C'est plutôt le contenu des bagages du touriste qui retiendra notre attention et donc la série des ustensiles et vêtements qu'ils contiennent. Ils sont bien sûr indispensables au voyageur mais occupent dans le texte une position ancillaire. Ils ne pèsent guère au regard des moments d'exception consignés dans le Voyage et, lorsqu'il en est tout de même question, ils nous conduisent du côté d'un « pittoresque bas » qui contraste avec les belles pages dont le lecteur sédentaire est censé se délecter, à savoir ces vignettes qui donnent à voir, par exemple, les monuments des hommes ou de la nature.

Nous serons bien sûr amenés à nuancer cette relative discrétion des objets dans la littérature viatique (alors qu'ils prolifèrent dans une grande partie de la production romanesque de la même période) mais, pour s'assurer de ne pas être victime du syndrome de la lettre volée, il faut au préalable rappeler quelques données qui l'expliquent. La première tient au respect

d'une injonction implicite adressée à un relateur qui privilégie la mise en mots d'une réalité étrangère (y compris dans ses aspects les plus concrets). Gautier écrivait dans *Constantinople* que « la comparaison des différences produit les remarques » ([1853] 1996 : 34). Dans cette mesure, on conçoit assez bien que l'objet, s'il n'est pas « exotique » (ou « exotisé »), ne sera pas nécessairement digne de figurer dans le récit et que, de manière plus générale, le texte passera sous silence ce qui appartient à l'univers de référence du lecteur sédentaire. Il faut ensuite tenir compte des conditions matérielles du voyage et du rôle qu'incarne le voyageur. Les auteurs pris ici en considération sont majoritairement des touristes (Urbain, 1993) même s'ils voyagent aussi *pour* écrire et non dans l'unique intention de consommer du dépaysement. Ils jouissent d'une certaine forme de confort, ne sont pas exposés à des situations extrêmes, se déplacent sans emporter avec eux une cargaison d'instruments, séjournent le plus fréquemment dans des contrées où l'on peut se procurer le nécessaire… Ils empruntent par ailleurs des moyens de locomotion qui ne nécessitent pas une intendance trop pesante et dont la « maintenance » est généralement assurée par des tiers. Pas de voile à rapiécer, ni de moteur à réparer, ni de chaussures à ressemeler, de couteau à aiguiser ou de tente à transporter et à monter… Le contenu de la malle, s'il paraît aujourd'hui bien encombrant, peut donc rester dans des proportions raisonnables. Les relations, celles au moins qui sont destinées à la publication gazent enfin, ceci est sans doute un trait d'époque, tout ce qui a trait au corps et aux soins corporels. La pharmacie portative ou le nécessaire de toilette que les guides conseillent d'emmener avec soi est, par exemple, la grande absente de ces récits. En clair, on ne saurait feindre la surprise : la liste des objets du Voyage est étroitement corrélée au corpus ici abordé. Il suffirait de faire varier différents paramètres (époque et motif du voyage, origine socio-culturelle du voyageur ou de la voyageuse, destinations prévues…) pour que les résultats de l'enquête varient du tout au tout.

## De l'objet et de son utilisateur

L'objet renvoie à un « art du voyage » (l'expression désigne à la fois une pratique – comment bien voyager ? – et, indissociablement, sa mise en texte – comment tirer profit du voyage, pour soi et les autres, en en gardant la trace ?). Le « bon voyageur » est celui qui sait s'adapter au terrain en étant suffisamment prévoyant pour assurer sa sécurité et son confort, sans s'encombrer d'objets inutiles. Il faut « [r]estreindre son bagage autant que possible » nous dit le guide Joanne de l'Orient (1861, XXXI), lequel fournit toutefois une liste copieuse d'objets à emmener avec soi : elle comprend, en sus du bagage personnel (vêtements, couverture, pharmacie), des instruments scientifiques, un nécessaire à dessiner et à écrire (voire des « appareils de photographie »), des livres, des cadeaux à offrir, mais aussi de l'argent et des lettres de crédit et de recommandation. À partir de ces conseils pratiques qui portent sur l'équipement du touriste, il est possible d'établir le profil type du voyageur (et la cible éditoriale visée). Il s'agit, schématiquement, d'un homme, plutôt fortuné, éduqué, soucieux d'apprendre dans le livre du monde, désireux de garder une trace de son expérience et sensible aux charmes du dépaysement et de l'aventure.

Ce portrait-robot, par définition, perd de sa pertinence si on le met à l'épreuve des textes. Les paramètres sont nombreux qui déterminent la collection des objets que l'on emmène avec soi. La destination et l'époque bien sûr, mais aussi la saison choisie ; les moyens de transport adoptés et les modalités du voyage (séjour, excursions « en étoile », itinérance) ; le budget du voyageur et la présence d'une domesticité ou de compagnons de voyage. Bref, le bagage ne sera jamais tout à fait le même, tout simplement parce que les expériences du voyage sont multiples, et que la grande famille des voyageurs est composée de tribus et d'individus fort différents. Il n'en demeure pas moins que la simple mention d'un objet fournit une multi-

tude d'indices qui ne demandent qu'à être mis en relation avec les conditions matérielles du voyage. Lorsque Chateaubriand relate, dans ses *Mémoires,* son voyage de Paris à Prague, il fait allusion à quelques reprises à la « vache » (une malle en osier recouverte de cuir arrimée à l'arrière de la voiture) qui contient ses effets ([1848] 2003-2004, II : 665). Nous ne saurons rien de son contenu mais la seule mention de ce nom suffit à dater l'épisode, à rappeler que le voyage s'effectue en calèche, qu'il est ponctué de haltes dans différents hôtels, et que la douane est là qui pourrait fouiller les effets d'un homme se déplaçant par ailleurs avec un passeport non valide.

L'objet, cela relève de l'évidence, qualifie son utilisateur et il n'est guère de portrait qui ne contienne la liste des attributs matériels qui vont caractériser le type de voyageur auquel on a affaire. Il suffit de songer ici à la caricature amusante du touriste anglais qui figure dans le *Voyage en Orient* de Nerval ([1851] 1997, I : 219) : coiffé d'un chapeau rond, pourvu de sortes de lunettes de soleil, revêtu de diverses couches de vêtements qui le protègent des maladies, tenant un long bâton avec ses mains gantées pour écarter les importuns, il parvient à éviter tout contact avec le milieu au sein duquel il évolue. La moralité du fragment est limpide : rien ne sert de voyager si l'on ne cherche pas à s'immerger dans la réalité étrangère, et la posture de Gérard, qui au contraire cherche à devenir oriental (sans y parvenir), est à l'exact opposé de celle du modèle ici croqué puisqu'il se déleste autant que faire se peut de tout ce qui pourrait rappeler son pays d'origine. Il y aurait une gradation à établir qui prendrait en compte le nombre des objets dont se munit le voyageur. À un bout de l'échelle se tiendrait Hugo qui, dans la première lettre du *Rhin,* écrit qu'il se déplace « sans bagage », en compagnie de ses « vieux amis d'enfance, Tacite et Virgile » ([1842] 1987 : 11). À l'autre extrémité, nous trouverions Lamartine qui affirme dans son *Voyage en Orient* avoir embarqué dans le brick qu'il a nolisé une « bibliothèque de cinq cents volumes » et un attirail impressionnant ([1835] 2000 : 54).

De tels propos ne peuvent sans doute pas être pris à la lettre. L'important est ailleurs car les objets ont leur rôle à jouer dans l'autoportrait que le relateur brosse pour son lecteur. Flaubert pose en vagabond dans *Par les champs et par les grèves* : la cravate passée autour des reins, les habits déchirés, les chaussures rapiécées… contribuent à former l'image d'un « routard » qui préfère la poussière des chemins à celle des livres et qui bafoue avec un plaisir non dissimulé les codes les plus élémentaires de la sociabilité bourgeoise : « On s'arrêtait pour nous voir : nous en valions la peine » ([1910] 1987 : 495). Que l'habit fasse le moine ne surprend pas outre mesure et les vêtements ont ceci de particulier qu'ils définissent avec une grande précision l'individu qui les porte, ou plutôt la présentation de soi qu'il veut donner à lire. On pourrait aisément élaborer une typologie des objets du voyage qui serait adossée à des systèmes de valeurs et à des modalités de parcours du territoire. L'arme à feu ou la botte sont auréolées de vertus guerrières et plutôt masculines, le calepin et le crayon qualifient plutôt l'artiste ou l'écrivain, les instruments de mesure le savant, la boussole l'explorateur… Chacun de ces rôles, la liste n'est pas exhaustive, correspond possiblement à des usages mais il s'agit surtout de se dire et de définir le rapport au monde qui est le sien en dévoilant le contenu de sa malle.

## Des modes d'apparition de l'objet

Il faut se demander maintenant quand l'objet apparaît dans le texte et dans quels textes. Débutons par la seconde de ces interrogations. Dans une relation destinée à la publication – et dans la période ici prise en compte – seront passées sous silence des notations trop personnelles. Si le récit de voyage exemplifie certaines des propriétés des écritures du moi, il est tout de même composé pour l'essentiel à partir de l'expérience de l'ailleurs et il est rare que l'intimité s'y expose sans fard. De fait,

la plupart des relations publiées font fréquemment l'impasse sur les aspects matériels du voyage, comme si l'*homo viator* se contentait de voir et de sentir et se déplaçait comme par enchantement. Nous ne savons par exemple rien, ou presque, des conditions dans lesquelles se déroule l'expédition de Nodier relatée dans sa *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*. On y apprend tout au plus, si l'on s'en tient aux mentions explicites, qu'il se fait voler un mouchoir, qu'il s'enveloppe d'un manteau, qu'il est coiffé d'un tartan écossais et qu'il donne des pièces de monnaie et des épingles à des femmes qu'il rencontre chemin faisant (1821 : 174, 246, 274). C'est bien peu, mais la relative absence des objets du voyage s'explique par des choix esthétiques et éditoriaux. Ils conduisent à taire ces notations concrètes qui figurent plus aisément dans la lettre ou le journal de voyage : on s'y épanche plus volontiers sur les petites misères qui sont le lot de tout déplacement un peu long ou sur les petits plaisirs ou réconforts que procure à l'occasion un objet qui vient à point seconder, soulager, réconforter le voyageur.

Il existe toutefois des exceptions à cette règle, notamment lorsque le voyageur arpente des territoires hostiles et que la relation devient récit d'aventure. Dans son *Voyage au Caucase,* Alexandre Dumas relate sa difficile progression dans des marais. Il s'égare, est suivi par des loups, parvient à rejoindre sa caravane et repart sur un cheval qui s'enfonce jusqu'au poitrail dans la fange. Il est couvert de boue et déplore de ne pouvoir se laver à l'auberge : mouchoirs et serviettes sont dans sa malle, dont les clés sont restées en arrière. Selon ses dires, on pourrait tant bien que mal se passer de manger, de boire et de dormir mais « pour un homme habitué à avoir une toilette bien montée dans sa chambre à coucher, il y a quelque chose de pis que cela, c'est de ne pas se laver » ([1846] 2016 : 556). Dumas parvient à mettre les rieurs de son côté en retournant à son avantage la situation. S'il nous entretient de serviettes et de mouchoirs, c'est que ces accessoires jouent un rôle essentiel dans un épisode dont le narrateur souligne l'aspect comique, sans doute pour mieux mon-

trer son indifférence face au danger. Conformément à l'une des lois du discours qui consiste à raconter ce qui relève de l'exceptionnel, l'objet sera mis en vedette s'il prend place dans une séquence remarquable… ou s'il est lui-même « acteur » dans la narration. C'est ainsi que dans son *Hiver à Majorque*, Sand, par ailleurs très peu prolixe sur le contenu de ses malles, rend compte très précisément des tribulations du pianino qu'elle fait venir à Majorque pour que Chopin puisse composer ([1842] 1971, II : 1056-1057).

Le plus souvent, il n'est question de l'objet que dans la mesure où il s'insère dans un contexte qui légitime sa mention. À l'orée du texte, sont fréquemment décrits les préparatifs du voyage, à savoir le moment où l'on « fait sa valise » et la liste des effets que l'on emporte avec soi. Les guides débutent tous par des recommandations touchant à l'équipement du touriste. Un même objet peut en outre apparaître plusieurs fois dans le récit, en fonction de ses différents usages, lesquels s'écartent quelquefois de sa destination première. Une selle peut à l'occasion devenir oreiller ou monnaie d'échange. Un vêtement peut servir à se protéger des intempéries, à camoufler son identité, à tenir son rang dans une société donnée. Enfin et surtout, ce sont les conditions matérielles du voyage qui déterminent la liste des objets qui auront droit de cité dans le texte. Dans *Un été dans le Sahara*, Fromentin entretient son lecteur d'une nuit qu'il a passée dans une oasis, à la fin du mois de juin 1853. La chaleur est étouffante et il se sert d'un couteau pour fendre ses vitres de toile, il allume une bougie pour écrire, les mouches s'agglutinent sur ses vêtements clairs, le sable recouvre caisse à papier et cantines, il se sert d'une pique pour tuer deux tarentes ([1857] 1874 : 262-263). La séquence en dit long sur cette vie dans le désert et sur les heures passées à écrire (ou à peindre) dans un milieu à la fois fascinant et peu hospitalier. De manière prévisible, l'objet surgit dans le texte selon une logique qui tient à l'antécédence du référent dans la relation de voyage. En d'autres termes, ce sont des éléments factuels qui vont moti-

ver sa mention dans le récit, même s'il faut évidemment tenir compte du processus complexe de refiguration de l'expérience par l'écriture, et donc de patrons discursifs dont usent aussi bien les littératures du réel que la fiction.

Dans l'écrasante majorité des cas, les objets sont corrélés dans le texte à un usage ou à des valeurs. Ils sont bavards parce qu'ils nous parlent de celui qui les manie, de la culture matérielle d'une époque, des manières de parcourir le territoire ou encore des relations qui se tissent entre le voyageur et l'environnement humain ou matériel. De fait, il est difficile d'imaginer un objet totalement mutique, représenté par un simple mot qui ne ramène à rien d'autre que sa propre existence. Cela dit, il arrive que l'objet résiste à l'interprétation. Celui qui le nomme n'a pas toujours choisi sciemment de le nommer, dans la mesure où ce sont bien souvent des données extratextuelles qui motivent sa présence dans la relation. Il n'est pas sommé de lui faire jouer un rôle au sein de récits marqués par une forme de contingence : dans de tels écrits, il serait toujours possible de biffer des passages entiers, ou d'en ajouter d'autres, sans porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre. Il n'est pas non plus contraint de se soucier de la facture de son ouvrage ou de l'allure d'un phrasé accueillant au prosaïque comme au poétique : il pourra toujours déclarer qu'il écrit après tout sous la dictée du monde et qu'il lui faut bien parler aussi du contenu de sa « valise », puisqu'il n'existe pas de voyageur sans bagages [→ *Bagages*].

## De quelques séquences prototypiques

Dans un récit de voyage, la succession des épisodes n'est pas nécessairement motivée par une logique narrative. Il n'empêche, les habitudes de lecture sont tenaces et nous nous attendons à ce que la mention d'un objet soit récupérée ultérieurement par le relateur. L'objet est soumis à une sorte de malédiction : il doit servir – et ceci est vrai de l'objet de papier qui doit jouer

son rôle dans la relation. Il est ainsi, possiblement, le support de séquences qui ne demandent qu'à se greffer sur des objets-vedettes. « Des *armes apparentes,* nous dit le guide *Orient* de la collection Joanne, sont à peu près indispensables dans un pays où tout le monde est armé » (XXXII). Le relateur, on le comprend aisément, ne manque pas de raconter les escarmouches qui l'opposent (ou pourraient l'opposer) à des brigands de toutes espèces. Un récit de voyage en Espagne, par exemple, serait incomplet s'il n'était question de ces bandits qui alimentent, on le sait, un imaginaire d'époque. Faute d'affrontements réels, le récit se contentera de rapporter des événements narrés par un tiers ou d'imaginer ce qui aurait pu arriver dans le cas d'une attaque. Custine, dans *L'Espagne sous Ferdinand VII*, joue successivement, dans une même lettre, sur ces deux tableaux (1838, III : 157-167). Il n'est pas le seul (Mérimée, Gautier, Dumas… font de même) mais ce qui importe ici est la corrélation presque inévitable entre l'objet et une séquence discursive spécifique : l'anecdote [→ *Anecdote*].

Il existe heureusement des rencontres plus pacifiques qu'accompagne le rituel d'échange de cadeaux. Le présent peut être de peu de valeur (on se souvient des épingles données par Nodier) ou beaucoup plus conséquent. Le voyageur peut lui-même recevoir un don, ou éventuellement décliner l'offre. C'est ainsi que Lamartine refuse le cheval que lui propose un cheik bédouin, dans son *Voyage en Orient,* pour éviter que son contre-don ne soit assimilé au droit de passage que la tribu impose illégalement aux pèlerins ([1835] 2000 : 349). Bien des cas de figure sont possibles mais le schéma est toujours le même et renvoie à des usages attestés sur la très longue durée. En tout cas, si l'on en croit les guides, il est préférable d'emmener avec soi des objets qui pourront faire office de présents et faciliter le contact avec les autochtones ou, ce qui revient un peu au même, de ne pas hésiter à se délester de quelques pièces quand la situation l'impose (les voyageurs vitupèrent fréquemment contre le bakchich ou le pourboire mais achètent des services

avec l'argent qui fait aussi partie de leur « équipement »). De telles scènes sont assez généralement prises dans un fragment dialogique (qui crée souvent, par ailleurs, une sorte d'effet fiction dans la mesure où toute conversation rapportée *in extenso*, entre des interlocuteurs qui ne parlent pas nécessairement la même langue, paraît assez peu crédible) : les causeries consignées dans la relation sont le biais par lequel l'échange se poursuit.

La vie en voyage est également ponctuée de scènes attendues. Les modalités du déplacement, l'installation du bivouac, le repas… font partie de ces situations dans lesquels on recourt aux objets du quotidien ; elles alimentent la composante réaliste du voyage. Le lecteur, on peut au moins le supposer, est friand de ces moments lors desquels il découvre l'Auteur au naturel, confronté aux contraintes matérielles qui sont le lot de celui qui choisit volontairement de quitter son chez-soi. Réciproquement, ce n'est pas sans une certaine forfanterie que le voyageur s'appesantit sur cette expérience grâce à laquelle il se distingue du sédentaire qui n'ose pas quitter sa zone de confort. Quoi qu'il en soit, ces vignettes ne sauraient se passer totalement de détails précis et concrets. Soit un campement, au bord de l'Eurotas, que Chateaubriand décrit dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* : le domestique allume un feu et déballe les provisions (sel, huile, pastèque, pain, viande, vin). Après le souper, le voyageur se couche sous un laurier, la tête reposant sur sa selle et enveloppé dans son manteau. Il s'endort, « les yeux attachés au ciel » ([1811] 2011 : 282-283). Le fragment, par ailleurs truffé de références livresques, bifurque alors en direction de souvenirs personnels et d'une méditation sur la nature, l'histoire et l'humaine condition. On pourrait donc penser que les notations qui précèdent ne font qu'introduire le morceau de bravoure qui suit et valent avant tout par l'effet de contraste qu'elles produisent. Il n'en est rien. Même pour quelqu'un qui ne cède que très rarement à la tentation du prosaïque, il est important de rappeler çà et là la « réalité du réel ». Le voyageur

a un corps, et les textes le montrent (il est vrai de manière assez peu insistante). Ces représentations ont besoin de la médiation des objets pour advenir.

Il faut, pour achever ce tour d'horizon, évoquer les objets qui sont les attributs du professionnel de l'écriture [→ *Nécessaire pour écrire*]. Dans l'un des chapitres de ses *Souvenirs littéraires* intitulé « En voyage », Maxime Du Camp propose une variation sur le motif sans cesse repris de l'écrivain qui, sur place, prend des notes ou dessine, en se servant des instruments adéquats : « Le calepin en poche et le crayon tout prêt, j'écarquillais les yeux pour mieux regarder, griffonnant des notes, ébauchant un croquis […] » ([1882] 1906, I : 187). La quasi-totalité des relations comportent de ces notations qui mettent en scène le voyageur en train de fixer sur le papier les spectacles qu'il admire et les impressions qu'il éprouve, y compris dans des circonstances qui à première vue ne se prêtent guère à cette occupation : sur le pont d'un navire balayé par la lame, dans une malle-poste inconfortable, la nuit sous une tente, au sommet d'une montagne. Ces « scénographies auctoriales » (Diaz, 2007) ont de multiples fonctions : il s'agit à la fois de signifier que le voyage entre dans la formation de l'auteur, de signer le texte et de le faire entrer ce faisant en littérature (Le Huenen, 2015 : 91-103), de forger une image héroïque de l'écrivain ou encore de donner des indications sur la fabrique de l'œuvre (car le Voyage rime bien souvent avec d'autres textes du même auteur – qu'il s'agisse de romans, de poèmes ou d'autobiographies). Dans tous les cas, à chaque fois qu'il est question de l'acte d'écriture, et donc des objets qui font partie du nécessaire à écrire (ou à peindre dans le voyage d'artiste), quelque chose d'essentiel se joue qui tient à la fois du biographème et de l'*excursus* métatextuel.

⋆

Il existe donc des classes d'objets qui programment des développements discursifs différents ou, si l'on veut renverser

le propos, des séquences textuelles dans lesquelles seront nommés de manière privilégiée certains éléments qui font partie des bagages du voyageur. L'arme appelle la narration, le cadeau facilite l'interaction verbale, les vêtements et ustensiles alimentent des scènes familières, le papier et le crayon servent la mise en scène de l'écrivain. Ceci doit évidemment s'entendre comme un cadre assez lâche car rien n'empêche que soient détournés les usages de l'objet. Pour autant, il existe dans l'ensemble une concordance entre ce que à quoi servent les objets et la mise en texte à laquelle ils donnent lieu. Il n'y a rien d'étonnant à cela, surtout en régime référentiel : nous savons tous qu'une couverture sert à se… couvrir et le récit de voyage renvoie à des scénarios adossés à des usages. On se sert de l'objet quand on en a besoin et donc au gré des circonstances. Si ces dernières sont un tant soit peu exceptionnelles, il est possiblement mis en vedette. Si rien de notable ne se produit il reste à l'arrière-plan mais n'est jamais totalement silencieux puisqu'il qualifie, ou classe son utilisateur : « dis-moi quels sont les objets dont tu t'entoures et je te dirai qui tu es ».

Nous aimerions pour finir revenir sur un constat qui a été rapidement posé au début de ce chapitre. Les études viatiques, au moins dans le domaine littéraire (car il en irait autrement des approches historiques), se sont dans l'ensemble assez peu intéressées aux aspects matériels du voyage, notamment dans les textes que la tradition a intégrés au canon. Ceci tient notamment à la manière dont le genre a longtemps été appréhendé, comme un document qui renoncerait aux usages esthétiques du langage. Les voyageurs ont d'ailleurs longtemps conforté cette appréciation en revendiquant le recours à une écriture dénuée d'artifices, en arguant du prétexte que toute afféterie nuirait à la vérité d'un texte qui se pense avant tout comme le compte rendu d'une expérience. Il fallait donc, pour légitimer malgré tout la qualité *littéraire* de ces écrits, se tourner du côté de propriétés qui exemplifiaient censément les valeurs que le sens commun attribuait à la littérature, au nom d'une « morale antimatéria-

liste » (Caraion, 2020a : 7-67) : puissance de l'imagination, qualité des impressions, beautés du style, recours à un intertexte prestigieux… Et c'est ainsi que le voyageur pouvait devenir un *poète*, en cessant d'être un homme confronté aux aléas matériels de ses pérégrinations. Tout un pan des études culturelles a aujourd'hui rebattu les cartes. Elles envisagent le corpus viatique, il s'y prête évidemment, en tant qu'il exprime un rapport à l'altérité et donc, notamment, des relations de pouvoir ou des idéologies. Elles font surtout voler en éclats le cloisonnement disciplinaire et rendent de ce fait inopérantes des lectures qui se tourneraient exclusivement du côté de la poétique ou de la littérarité du Voyage. Pour autant, dans tous les cas de figure, on assiste à une mise entre parenthèses de données qui paraissent bien pauvres au regard de considérations plus englobantes (appréciations esthétiques ou réflexions sur les formes et interactions culturelles). Un retour à des éléments très concrets, que le texte consigne quelquefois sans intention notable ou malice, peut s'avérer salutaire. Il ne peut bien sûr être totalement naïf, car le texte témoigne toujours d'un « réajustement patient du dire au monde » (Montalbetti, 1997 : 10) qui ne sera jamais effectif. Cela ne doit pas empêcher d'y regarder de près, et de braquer de temps à autre le projecteur sur les réalités du voyage et donc sur les objets dont use le voyageur et que met en mots le relateur.

## Bibliographie

Chateaubriand François-René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [1811], éd. Philippe Antoine, Henri Rossi, Paris, Honoré Champion, 2011.

– *Mémoires d'outre-tombe* [1848], éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2003-2004.

Custine Astolphe de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Paris, Ladvocat, 1838.

Du Camp Maxime, *Souvenirs littéraires* [1882], Paris, Librairie Hachette et C^ie^, 1906.

Dumas Alexandre, *Voyage au Caucase* [1846], éd. Michel Brix, Paris, Bertillat, 2016.

Flaubert Gustave, *Par les champs et par les grèves* [1910], éd. Adrianne J. Tooke, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1987.

FROMENTIN Eugène, *Un été dans le Sahara* [1857], Paris, Alphonse Lemerre, 1874.
GAUTIER Théophile, *Constantinople* [1853], éd. Sarga Moussa, Paris, La Boîte à Documents, 1996.
HUGO Victor, *Le Rhin* [1842], *Voyages,* éd. Evelyn Blewer, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1987.
JOANNE Albert, ISAMBERT Émile, *Itinéraire de l'Orient* [1811], Paris, Librairie de L. Hachette et C^ie^, 1861.
LAMARTINE Alphonse de, *Voyage en Orient* [1835], éd. Sarga Moussa, Paris, Honoré Champion, 2000.
NERVAL Gérard de, *Voyage en Orient* [1851], éd. Jacques Huré, Paris, Imprimerie nationale, 1997.
NODIER Charles, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse,* Paris, Barba, 1821.
SAND George, *Un hiver à Majorque* [1842], éd. Georges Lubin, *Œuvres autobiographiques,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II.
STENDHAL, *Rome, Naples et Florence (1826)* [1827], *Voyages en Italie*, éd. Victor Del Litto, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.
URBAIN Jean-Didier, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes* [1991], Paris, Payot & Rivages, 1993.

## Anecdote

Le voyageur rapporte nécessairement les aventures qui lui sont arrivées chemin faisant. Cette composante narrative de la relation peut s'imposer comme la ligne directrice du récit mais, lorsque les épreuves encourues sont minimes, la description et le commentaire sont mis au premier plan et l'anecdote vient animer le texte en soulignant le côté pittoresque ou piquant de certaines situations. La majeure partie de ces fragments naît de la confrontation avec les populations autochtones et avec des manières de faire et de vivre différentes, ou des péripéties qui contrarient la progression de l'homme sur le territoire. C'est alors que les objets ont leur partie à jouer.

Certains d'entre eux sont plus particulièrement voués à nourrir les séquences narratives du Voyage. Il en va ainsi, la liste ne peut être exhaustive, de l'arme qui est l'auxiliaire obligé de tout affrontement (avec un homme ou un animal), de l'argent (qu'on dissimule, qu'on se fait voler, avec lequel on achète une protection ou un service), du vêtement (qui signale une appartenance sociale et culturelle et peut donc être la source de bien des malentendus). Chateaubriand fait irruption chez l'aga de Kircagach, il est « complètement armé, botté, éperonné », et porte « un fouet à la main ». On cherche à lui ôter ces attributs, il réplique par un coup de fouet et va s'asseoir à côté du maître des lieux pour lui présenter une requête, non sans s'être plaint, auparavant, qu'un « esclave fût assez téméraire pour toucher la basque de [son] habit ». L'anecdote présente l'image héroïsée d'un chevalier ou (les deux lectures ne sont pas incompatibles) celle d'un soudard incapable de se défaire de ses préjugés et sûr de sa supériorité (dont il fera montre plus tard en dédommageant grassement le musulman battu qui reçoit deux pièces d'or). On ajoutera qu'elle ne tourne pas à l'avantage du protagoniste puisqu'il sera en fin de compte débouté de sa demande : le haut fait guerrier a peu ou prou viré à la farce.

Cet exemple, parmi de nombreux autres possibles, montre combien l'anecdote a besoin des objets pour prendre corps. Ces derniers, parce qu'ils renvoient à des éléments concrets du voyage, paraissent en rang serré dans le récit dès lors qu'il adopte une allure réaliste, propice à la mise en scène des accidents et incidents du voyage. *A contrario,* il n'est plus question de la couverture, de la chaussure ou de la marmite dès lors que le relateur décrit les monuments des hommes ou de la nature, se livre à des considérations historiques ou morales, évoque impressions et souvenirs. Dans le Voyage personnel d'écrivain, notamment au XIXe siècle, l'objet du voyage est donc pour l'essentiel cantonné dans un rôle secondaire et fait ressortir par contraste les aspects plus « nobles » de la relation. Il faudrait très vraisemblablement se tourner du côté du voyage humo-

ristique ou de textes contemporains pour qu'ils accèdent à un rôle de premier plan.

*Philippe* ANTOINE
*Université Clermont Auvergne*

**POUR ALLER PLUS LOIN...**

ANTOINE Philippe, GOMEZ-GÉRAUD Marie-Christine dir., *Roman et récit de voyage*, Paris, PUPS, 2001.

SANGSUE Daniel, « Le récit de voyage humoristique (XVIII^e^-XIX^e^ siècles) », *R.H.L.F*, n° 4, juillet août 2001.

## Bagages

Préparer son sac, sa valise ou faire ses malles est le préalable indispensable de tout voyage. Il n'existe pas d'équipement type puisque chaque objet emporté correspond à une destination donnée, aux modalités et buts du déplacement, à une époque ou encore à la personnalité du voyageur. Sylvain Tesson, qui prévoit une sorte de robinsonnade sur les bords du lac Baïkal, produit ainsi une liste copieuse du « matériel nécessaire à six mois de vie dans les bois (*Dans les forêts de Sibérie,* 2011). On y trouve, un « Drapeau français pour le 14 juillet ». Il fait figure d'intrus dans une énumération qui comporte des outils, des vêtements et des instruments destinés à servir aux expéditions projetées. Le jour de la fête nationale, le fanion sera accroché à une canne à pêche et une petite fête suivra, arrosée par trois verres de vodka matinale et animée par un bal populaire (les danseurs seront les petits chiens de l'explorateur qui tente de leur inculquer les rudiments de la valse).

On pourra objecter que le drapeau n'est pas à proprement parler un objet mais l'emblème d'une nation. Il est donc aisé d'en faire un signe, renvoyant à des valeurs et qualifiant de ce fait l'écrivain. Mais, à tout prendre, fouiller les bagages du voyageur, par récit interposé, revient toujours à conduire une enquête sur ce qu'il est ou veut paraître. On ne s'encombre pas d'objets inutiles lorsqu'on parcourt le monde et, par conséquent, l'attirail que l'on transporte est le fruit d'un choix préalable, lui-même déterminé par un programme et des contraintes matérielles. C'est donc un « art de voyager » qui se précise peu à peu, lorsque le texte mentionne les ustensiles dont se sert le protagoniste de la relation. Il est aisé de suivre une chaîne de significations qui part de l'objet pour aboutir au sujet en passant par des scénarios d'usage et une manière de penser et de faire le déplacement. Soit un adaptateur de prise universel offrant plusieurs ports USB. Il est, si l'on en croit les sites spécialisés, indispensable. Pour qui, dans quelles circonstances, où, pour quoi faire ? Il est facile de résoudre ces devinettes et d'en déduire une certaine idée du voyage.

Il est plus délicat d'envisager la question sous l'angle des objets qui n'ont pas droit de cité dans le texte et dont nous savons pourtant qu'ils font nécessairement partie des effets dont se munit le voyageur. Chateaubriand voyageait-il en Orient avec une brosse à dents ? C'est théoriquement possible puisque l'instrument figurait, dès le Consulat, dans les nécessaires de campagne. L'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* n'abordera évidemment pas le sujet. Dans une œuvre littéraire, au début du XIXe siècle, il eût été inconvenant de s'attarder à de tels détails, dont la mention aurait été au demeurant étonnante sous la plume de l'Enchanteur. Le cadre générique, l'époque ou certains postulats esthétiques conduisent à passer sous silence certaines réalités du voyage. En outre, il faut tenir compte de l'économie du texte viatique qui, même dans des périodes plus récentes lors desquelles il est

devenu possible d'exposer son intimité et de s'attacher à l'ordinaire, est peu enclin à l'exhaustivité pour tout ce qui touche à la manipulation d'objets dont on se sert pourtant quotidiennement, sans doute parce que l'écriture de l'ailleurs continue à primer sur celle de la vie quotidienne.

*Philippe* Antoine
*Université Clermont Auvergne*

### Pour aller plus loin…

Baecque Antoine de, *Les Godillots. Manifeste pour une histoire marchée*, Paris, Anamosa, 2017.

Singaravélou Pierre, Venayre Sylvain dir., *Le Magasin du monde. La mondialisation par les objets du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 2020.

Tesson Sylvain, *Dans les forêts de Sibérie*, Paris, Gallimard, 2011.

## Nécessaire pour écrire

Dans la liste des objets qu'il faut emmener avec soi en voyage figure en bonne place, dans les guides du XIXe siècle, le « nécessaire pour écrire », à savoir du papier, de l'encre et une plume. Une telle recommandation paraît aujourd'hui obsolète mais, à tout prendre, les touristes contemporains, même si les outils ont changé, communiquent avec leurs proches, collectent des souvenirs et composent un « récit », qui sera ultérieurement partagé avec un public plus ou moins large et permettra à l'intéressé de revivre son voyage. Prendre des notes, photographier, enregistrer des voix ou des sons, ou dessiner ressortissent à une même volonté : il s'agit à chaque fois de garder la mémoire d'instants fugitifs qui risqueraient autrement de sombrer dans l'oubli. C'est à partir de ces traces que s'élabore après coup un second voyage qui duplique le premier en sélectionnant, hiérarchisant et organisant les moments d'une tranche de vie.

Rousseau avait bien relevé, au quatrième livre de ses *Confessions,* qu'il n'était guère compatible de jouir du moment présent et d'écrire en même temps. Et il ajoutait qu'il ne portait pas avec lui du papier et des plumes. De fait, il faut choisir entre voir ou sentir et prendre le recul nécessaire qu'impose la mise en mots (ou en images) d'un paysage ou d'une rencontre. La distance peut être de nature temporelle (notamment dans le cas de l'écriture qui impose toujours un différé, de plus ou moins grande ampleur, entre le vécu et le fait de le consigner) mais elle tient aussi et surtout à la position de retrait qui est celle du voyageur dès lors qu'il entend fixer la trace de son expérience. Seul le second voyage, celui que l'on fait en esprit en relisant ses notes ou en rédigeant au retour une relation suivie, peut ménager une forme de coïncidence, il est vrai illusoire, entre la « revie » de ses pérégrinations et le texte.

Pourquoi, alors, s'imposer à soi-même la tâche à bien des égards ingrate qui consiste à empiéter sur le temps du voyage pour confier à un quelconque support le ramas de ses impressions ? Il entre sans doute dans les préoccupations de celui qui parcourt le monde de garder pour soi et pour les autres un témoignage pérenne. Certains voyageurs sont en outre contraints de soumettre des rapports à leurs supérieurs : il en va ainsi des missionnaires ou des marins. Les « savants », quant à eux, adressent aux institutions qui les mandatent des observations qui enrichissent les connaissances du temps. Le voyage doit être utile et les premiers touristes, qui complètent leur formation académique en apprenant à lire dans le livre du monde, obéissent aux injonctions de ces arts du voyage pour lesquels un déplacement totalement gratuit ne saurait être légitime : l'écriture en est donc le prolongement obligé.

L'écrivain est quant à lui pris dans un système économique qui le conduit à rentabiliser son voyage par le biais de publications qui alimenteront son œuvre. Il

retire en outre un prestige symbolique de ces expériences d'une certaine manière hors normes qui lui confèrent le statut d'un nomade, d'un aventurier, ou encore d'un excentrique qui n'hésite pas à faire le sacrifice de son confort pour aller sur place nourrir son imaginaire. Les scènes dans lesquelles il se représente en train d'écrire, dans des situations parfois improbables, sont autant de petites « mythologies » qui contribuent à forger l'image héroïsée de « l'auteur en voyage ».

*Philippe Antoine*
*Université Clermont Auvergne*

### Pour aller plus loin…

Antoine Philippe, « Écrire pour vivre une seconde fois », *Le Voyage et la mémoire au xixe siècle*, dir. Sarga Moussa et Sylvain Venayre, Grâne, Creaphis, 2011.
Barthes Roland, « L'écrivain en vacances », *Mythologies* [1957], Paris, Le Seuil, 1970.
Diaz José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

# La photographie, un objet de mémoire matérielle

*Marta* Caraion
*Université de Lausanne*

Avant sa virtualisation numérique, la photographie est une image que l'on touche, un objet à manipuler, au sens premier du terme. Sa matérialité fait partie de son mode de signification. Elle est porteuse d'affects. Regardées, montrées, diffusées sur des supports d'impression et d'exposition variés, les photographies sont aussi offertes, portées sur soi, rangées, classées, archivées, déchirées, perdues et retrouvées, exhumées. Tous ces gestes liés à l'objet « photographie » déterminent un dispositif formaté de réception au sein duquel la dimension mémorielle fonctionne comme pivot. L'articulation entre mémoire et matérialité de la photographie intéresse particulièrement les écrivains, à la fois comme déclencheur de récits et comme terreau conceptuel : là se situe la zone de confort relationnelle entre littérature et photographie que nous allons nous attacher à parcourir.

La définition de la photographie, explicitement formulée ou induite par des générations d'écrivains depuis le milieu du XIX^e^ siècle jusqu'à des textes très récents, est simple : une image réputée fidèle qui reproduit, sur le modèle de l'empreinte, une tranche d'espace-temps, une trace de réel, matérialisée sur un support. Cette approche conditionne un rapport au temps et, de là, à la mémoire, qui vient, en automatisme de pensée, s'ad-

joindre au discours sur la photographie. Que cette conception irrite une bonne partie des théoriciens et des historiens de la photographie qui voudraient y apporter nuances et rectifications d'ordre ontologique et technologique ne change rien à l'affaire. La définition, limitée et caduque, a une efficacité littéraire redoutable que la production d'images numériques (qui en conteste la validité) et plus récemment celle des leurres visuels de l'intelligence artificielle n'ébranlent pas ; elle continue à alimenter en abondance les œuvres littéraires. La raison de la persistance entêtée de ce régime définitoire tient au fait – qui dissipe tout malentendu théorique – qu'il caractérise, davantage que la production de l'image, la réception de la photographie et la sensibilité du spectateur, conditionnée de longue date. Les écrivains ont fait leur nid au cœur de ce système de pensée de la photographie.

L'horizon de réflexion proposé ici n'est ni le livre de photographe, ni la collaboration entre écriture littéraire et création photographique, ni la pratique photographique dans la diversité de ses formes et de ses fonctions. Ce qui nous intéresse est la mémoire racontée de l'objet photographie, matériellement surdéterminé.

## Un objet pour la mémoire

Rodolphe Töpffer signe l'une des premières imprécations d'écrivain contre la photographie tout juste inventée et déjà devenue un fait culturel et social polémique. La menace que le nouveau médium représente pour l'Art (il faut une majuscule pour saisir la charge d'idéalité que l'auteur et la longue série des détracteurs de la photographie y mettent) s'exprime par une phobie de la matérialité, à travers un plaidoyer antimatérialiste musclé que le titre même du texte – « De la plaque Daguerre » – laisse deviner, aussitôt confirmé par l'exergue : « Le corps moins l'âme ». Töpffer définit ainsi le daguerréotype (qui n'est pourtant

pas encore la photographie, reproductible à volonté) : « voici un procédé au moyen duquel la nature elle-même, tout au moins la nature morte, c'est-à-dire les ponts, les cathédrales et les chevaux de fiacre, vient se réfléchir et se fixer sur une plaque de métal, plus fidèlement encore que votre propre visage ne se réfléchit dans une glace bien polie » ([1841] 1852 : 234-235). Pastichant ensuite la voix moyenne du bourgeois limité, fruste admirateur du daguerréotype, enthousiaste « à se représenter, dans un avenir assez prochain, tout l'univers habitable réfléchi et fixé sur des plaques de métal » (235), Töpffer pose l'état d'un nouvel ordre du monde : « Nous voulons, ici comme dans tout le reste, le positif, le visible, ce qui se pèse, ce qui se touche, ce qui se mesure, à la place du nébuleux, du métaphysique, de l'impondérable. À bas l'Art ! et vive M. Daguerre ! » (235).

L'opposition topique du matériel et de l'immatériel (le nébuleux, le métaphysique, l'impondérable et, ajoutera Baudelaire, l'impalpable et l'imaginaire) vise, pour toute une frange de défenseurs angoissés de la pureté créatrice, à délimiter les territoires propres de l'art, contre ceux de la technique et du monde en voie d'industrialisation. Hors de la question esthétique qui a noyauté le débat et accaparé les commentaires, concentrons-nous, ici, sur la stricte caractérisation matérielle de la photographie pour en comprendre l'importance dans l'ordre des représentations et la fortune littéraire : du *visible* qui se touche, se mesure, une plaque de métal (le texte insiste), plus tard un bout de carton, de papier, qui sert, pour reprendre une autre formule de Töpffer, à « rendre l'image du miroir transportable » (237).

Or, cette copie transportable du réel, une image sans qualités, fait mémoire. C'est la seule concession de Baudelaire à la photographie :

> Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imagi-

> naire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute son âme, alors malheur à nous ! ([1859] 1976, II : 618-619)

Lorsque Baudelaire écrit ce texte d'humeur, à l'occasion du Salon de peinture de 1859, les éléments de langage qui cadrent le discours d'escorte de la photographie et balisent ses modes de réception et sa charpente théorique sont déjà fixés. *La Lumière*, revue de la Société héliographique, existe depuis 1851, non seulement comme organe de vulgarisation savante, mais comme laboratoire d'une critique photographique balbutiante dont le chroniqueur Ernest Lacan est la voix de tête. Le sous-genre naissant vise à la fois à familiariser le public avec la photographie dans la diversité de ses pratiques, à créer une grammaire du regard issue de la critique d'art (en perspective de légitimation culturelle), à élaborer un discours militant de défense de la photographie et à asseoir quelques mécanismes discursifs récurrents qui constitueront le vocabulaire élémentaire de compréhension et de glose de la photographie. Fasciné par la photographie de voyage dont il aime rendre compte, Ernest Lacan crée une grille de lecture qui deviendra récurrente, liant par syllogisme trois paramètres : le photographe saisit et immortalise un morceau de réalité (une empreinte ressemblante) arraché au passage du temps ; l'image obtenue par cette opération est une reproduction miniaturisée de cette réalité, portative et duplicable ; par translation, le réel ainsi fixé devient lui-même duplicable et portatif, miniaturisé en objet destiné au regard, à la mémoire et à la propriété de tous.

C'est au cœur de ce schéma, collectivement assimilé à la fin des années 1850, que Baudelaire se positionne pour aborder la question de la mémoire qu'il sépare de celle, sensible, de l'art. Sa proposition est claire : il existe des « choses précieuses dont la *forme* va disparaître », auxquelles il est important de garantir une pérennité objective que la mémoire ne peut assurer si elle ne se matérialise pas comme archive. Paradoxalement, cette *matérialisation mémorielle* n'inquiète pas Baudelaire dès lors qu'il s'agit de *conserver des formes*, transaction consistant donc

à faire passer un pan de réalité d'un état matériel vers un autre. Le poète aurait pourtant de quoi s'alarmer. Car la fabrique photographique de l'archive qui, dès 1855, avec la vulgarisation fulgurante du portrait carte de visite, est une expérience ordinaire, publique et privée, transformera en profondeur le fonctionnement intime de la mémoire, jusqu'à sa part impondérable, impalpable et possiblement nébuleuse. La mutation touche les processus mnésiques individuels et collectifs ainsi que les pratiques sociales et institutionnelles de conservation patrimoniale (mais également policière, judiciaire, anthropologique, médicale, bref tous les domaines qui procèdent par fiches et répertoires [→ Documents d'archives et pratiques de documentation]). Cela signifie, en simplifiant le propos, que la photographie, matériellement, prend le contrôle sur la gestion documentaire et affective à la fois du passé et du futur, amenant sur le plan du visible ce qui est destiné à être mémorable, et priorisant, en la rendant dominante, cette forme mémorielle concrète.

Et si, de Töpffer à Barbey d'Aurevilly, la haine de la photographie traduit une haine frontalement déclarée de la démocratie (comme école de la vulgarité), celle-ci concerne moins, en fin de compte, la décadence de l'art que les *structures subverties de la mémoire* et le droit pour tous au souvenir débité en pièces palpables et prêtes à l'archivage. D'où le dépit de voir les plus triviales des têtes verruqueuses accéder non seulement à la représentation dans le présent mais à une existence à conservation longue.

Cette expérience nouvelle au XIX^e^ siècle, expérience conjointement matérielle et mémorielle, fonde le *régime standardisé de la mémoire de soi* (qui nous est toujours familier). Elle a pour cadre le réel, dans sa corporalité, et pour produit un objet matériel – la photographie – qui vaut pour ce réel, pour le souvenir que le sujet en aura et pour le récit que ce sujet et les récepteurs ou destinataires présents et futurs de l'image déploieront à son sujet.

## Le récit mémoriel

La combinatoire posée ici – une réalité, sa photographie et la mémoire que celle-ci élabore au sujet de celle-là – suppose, pour parachever le processus mémoriel, une opération supplémentaire qui s'effectue naturellement : une obligatoire mise en récit, déployant dans la durée et dans le langage ce que la photographie donne à voir dans l'instant. La fortune littéraire de cette forme d'expansion narrative va de soi. Or, si le déclencheur mémoriel se situe bel et bien du côté de l'image, imprimé dans son caractère définitoire de trace, dans la coïncidence, au moment de la prise de vue, avec le référent photographié (soit, en reprenant le schéma sémiologique de Peirce, son appartenance à la catégorie des signes indiciels), le dépliage mémoriel, sous la forme d'une narration, incombe en revanche au spectateur, à l'instance de réception. Il est important d'expliciter le transfert : l'inscription de la photographie dans le passé fonctionne comme indice mémoriel, mais sa modélisation mémorielle sous forme de récit (même minimal) est une construction du récepteur ; celui-ci peut être – mais souvent, dans les textes littéraires, il ne l'est pas – le sujet photographié. Ce constat élémentaire – tant le processus est commun – entraîne des questions qui le sont moins : de quoi, de qui le récit de mémoire photographique est-il la mémoire ?

Et d'abord : toute photographie est-elle un bon support mémoriel ? Plus la photo est éloignée dans le temps et suscite chez le regardeur un réflexe nostalgique, à la fois authentique, spontané, et culturellement construit, et plus la tentation est grande de répondre affirmativement. Paradoxalement, ces images très anciennes dont l'alerte mémorielle est maximale en raison de leur imprégnation mélancolique, ne peuvent produire qu'une infime matière mémorielle, un très maigre contenu informatif exploitable. Mais la question porte moins sur la quantité (de souvenirs) dégagée par une image, que sur son

potentiel qualitatif, c'est-à-dire narratif, soit sur l'envie de passé qu'elle suscite. Il s'agit alors de se demander si l'indice mémoriel est une valeur constante ou variable. Dans la mesure où l'on traite l'image comme on le ferait pour un indice dans une investigation policière [→ MATIÈRES INDICIAIRES : MÉMOIRE ET VÉRITÉ], on peut affirmer que toute photographie est un support mémoriel suffisamment bon pour déclencher le mécanisme de sa mise en récit. Pourtant, à charge indicielle égale, tous les référents photographiques ne sont pas égaux devant l'envie de récit qu'ils éveillent. Sauf exceptions, le dispositif photographie-mémoire-récit s'applique à un registre thématique assez restreint et orienté. La bonne photographie mémorielle est en général un portrait ; elle représente une personne ou un groupe de personnes ; parfois un lieu de vie intime, une maison, un bout de ville ou de campagne indiquant que « quelqu'un est passé par là », ou encore un objet orphelin (pointant l'absence de son propriétaire) ; dans un autre registre, un lieu ou une scène traumatique à échelle historique, qui fonctionne comme preuve et comme monument commémoratif et appelle un discours de reconstitution historique ou de déploration contextualisante (à titre d'exemple : Jérôme Ferrari et Oliver Rohe, *À fendre le cœur le plus dur*, 2017, autour des photographies de pendaisons de Libyens par les troupes coloniales italiennes, prises par le correspondant de guerre Gaston Chérau en Libye, en 1911 ; Wendy Lower, *Le Ravin. Une famille, une photographie, un massacre au cœur de la Shoah*, 2022 ; la photographie inaugurale – autre scène de massacre – dans *Reliques* d'Henri Raczymow, 2005). Bref, cela est de préférence humain et mort, ou du moins passé et (intensément) perdu, avec une aspiration – devenue une *doxa* et un mot d'ordre – à des retrouvailles.

À partir de ces considérations, la question posée plus haut (de quoi, de qui le récit de mémoire photographique est-il la mémoire ?) exige de penser le rapport, soit la distance informative et émotionnelle, entre le sujet de la photographie, la mémoire que le récit déplie, et l'identité du narrateur. Dans

les micro-récits de mémoire photographique de la vie ordinaire, le plus souvent oraux et en situation familiale [→ *Album et photos de famille*], la narration émane soit de la personne photographiée, soit du photographe, soit d'un proche de l'un ou de l'autre ; le narrateur est alors un témoin mémoriel direct. Or, les récits publiés – littéraires ou non –, même en contexte d'histoire familiale, de récit de filiation, relatent généralement la mémoire d'autrui et la condition de ce relais est une recherche ou une investigation dont le déroulement est thématisé. On ne s'attardera pas sur le paradigme de l'enquête dans la littérature contemporaine, abondamment traité par la critique (Zenetti, 2014 ; Viart, 2018, 2019 ; Demanze, 2019), si ce n'est pour souligner son activation, dans les récits de mémoire photographique, à partir d'une expérience matérielle vécue sur le mode conjoint de la *rencontre* (avec quelqu'un) et de la *trouvaille* (avec ce quelque chose qu'est la photo) : la confrontation physique à une image singulière ou à une archive – photos pêle-mêle dans un album, une boîte en fer-blanc, un carton à chaussures ou tout autre vulgaire contenant, une image dans un cadre, un médaillon, un portefeuille, image égarée, retrouvée, etc.

C'est en cherchant, au Père-Lachaise, la tombe de Perec (évidemment !), et sous le patronage de son *W ou le souvenir d'enfance* qui oriente la démarche, que Didier Blonde s'arrête, au colombarium, devant une « grande photo, rectangulaire » dont l'effet opère par attraction immédiate (« j'ai été aussitôt fasciné par ce visage » [2015 : 21]) et déclenche une envie d'« enquête sur un fantôme » (14). Telle est la mise en situation de *Leïlah Mahi 1932. Une enquête* : « Je ne sais rien d'elle, elle n'est rien pour moi, je n'ai rien à dire d'elle que cet éveil du désir. C'est sur ce *rien*, en aveugle, et comme un défi, que je veux écrire » (30). Le portrait de cette femme – Blonde insiste sur la dimension élective de l'impulsion investigatrice – se distingue des « photos souvenirs » ou « portraits-robots » que le cimetière égrène, en ce qu'il contient d'emblée une possibilité de récit : « La sienne disait autre chose, elle commençait déjà à racon-

ter une histoire. Mais laquelle ?» (34). De là, l'embryon narratif se dilate en biographie à condition de répondre à une question corollaire essentielle qui donne la ligne méthodologique applicable à tous les récits d'enquête photographique : «À part cette photo, quelles traces avait-elle laissées ?» (31). Seule cette chaîne des traces, si on parvient à la faire exister, composera un récit.

C'est donc un geste d'appropriation qui démarre la quête des traces, soit la transformation de la photographie, dont l'émanation matérielle sature le colombarium, en objet de *propriété privée*, receleur de mémoire : dédoublant la captation initiale, l'écrivain photographie la photographie et concrétise sa présence auratique dans son espace personnel :

> J'ai glissé la photo que j'avais prise au Père-Lachaise dans un cadre ancien récupéré sur un portrait de famille […]. Je lui ai cherché une place pour l'accrocher au mur bien en vue avant de la poser sur l'une des étagères, devant mon bureau, juste en face de moi, adossée à une rangée de livres. Entre un pot de crayons et une figurine d'Adèle Blanc-Sec. (28-29)

L'expérience matérielle au fondement du récit compte presque toujours avec ce paramètre en apparence négligeable, pourtant signifiant dans le processus herméneutique : la photographie appartient à quelqu'un. Cette relation de propriété (ce désir de posséder, d'ailleurs profondément lié à une appartenance identitaire qui guide la curiosité) intensifie l'ancrage concret de la narration. Avec la description détaillée de l'objet – à la fois comme support et dans le détail de ce que montre l'image –, la mise en scène de l'acte d'appropriation pose les assises matérielles du récit mémoriel. C'est aussi une manière d'instaurer le narrateur ou la narratrice au centre de la scène, en tant que sujet agissant confronté au sujet de la photographie qui n'est, lui, qu'objet muet tant que le moteur narratif ne l'a pas remis sur la ligne agissante du temps et des actes des vivants. Ainsi, une transaction commerciale des plus sommaires situe le point de départ des récits d'Isabelle Monnin (*Les Gens dans*

*l'enveloppe*, 2015) et d'Anne-Marie Garat (*Photos de famille. Un roman de l'album*, [1994] 2011) : des photos anonymes, d'une humanité ordinaire, sont achetées, aux puces, en ligne, et cette prise de possession des images, impliquant une transmission aléatoire et une responsabilité quasi existentielle à l'égard de ce legs, est volontairement intégrée au processus d'écriture et liée à l'appréhension matérielle et palpable de l'objet :

> S'il est un objet patrimonial intense, une fascinante archive populaire, livre pieux et profane à la fois, grand oublié de l'inventaire des lieux de mémoire, c'est bien l'album de famille. […] Je me suis très tôt approvisionnée là où échouent en rebut ces images anonymes, chez les marchands de vieux papiers, dans les brocantes ou les vide-greniers, les prélevant au petit bonheur la chance, dans un esprit de collecte hasardeuse qui me contente. […] Pour trois francs six sous, il m'est arrivé d'emporter une famille entière dans sa valise de carton bouilli. (Garat : 5-6)

> En juin 2012, j'achète sur Internet un lot de 250 photographies provenant toutes d'une même famille. De cette famille, je ne sais rien.
> Les photos m'arrivent dans une grosse enveloppe blanche quelques jours plus tard.
> L'enveloppe devient mon trésor.
> Dans l'enveloppe il y a des gens, à la banalité familière, bouleversante. Je décide de les inventer puis de partir à leur recherche. Dans l'enveloppe, il y a l'épaisseur d'un roman et les mystères d'une enquête. (Monnin *:* 11)

Deux options narratives sont inscrites dans le double geste d'appropriation et de manipulation des photos d'autrui, frontalement nommées ici par Isabelle Monnin : la fiction et l'enquête, ou le « fabuleux gisement documentaire et imaginaire » (6) des albums de famille, selon la formule d'Anne-Marie Garat. Séparées en deux parties de texte distinctes dans *Les Gens dans l'enveloppe*, l'investigation documentaire et la fiction s'enchevêtrent dans la plupart des récits, l'une s'appuyant sur le statut de preuve d'existence et de réalité de la photographie, l'autre se chargeant de combler les interstices de façon à exhi-

ber les vides : ce couple trace-lacune (à la base de l'écriture de l'histoire, ce que Paul Ricœur développe dans *Temps et récit*, t. 3 – *Le temps raconté*, 1985) constitue à la fois l'un des thèmes incontournables du récit photographique et un mécanisme d'exploitation narrative stéréotypé. *Les Indices de l'oubli* (2019) d'Arnaud Genon, par exemple, prospection intime et réflexion théorique à partir d'un ensemble de photos de famille, en fait son fil conducteur. Quant au scénario, récurrent, il se dessine autour du motif de la « collecte hasardeuse », de l'enveloppe au « trésor », etc., qui décline le canevas de la trouvaille – dominant de manière générale dans les récits d'objets [→ *La trouvaille*] – en régime de découverte du banal, émerveillée et chargée de pathos.

## Glose et récit du banal

La banalité de cette « archive populaire » qui appelle avec intensité à faire l'histoire des individus, mais qui tout aussi intensément s'y refuse, car se désagrégeant dans une sémiologie collective, se raconte dans le détail des corps et leur matérialité contextuelle : avec les expressions des visages, on dit les vêtements, les modes, les coiffures, les objets, les accessoires qui constituent la porte d'entrée dans une vie matérielle à apprivoiser. Cette attention aux détails des corps et des choses est prise alors entre deux positions intellectuelles qui sont aussi deux axes de réflexion théorique sur les effets de la photographie : la surinterprétation mélancolique et le cadrage socio-historique.

*La surinterprétation mélancolique*, très tentante, est issue de la certitude poignante de la mort du modèle et d'une philosophie du rapport spécifique et ontologiquement définitoire de la photographie au temps. Avec ce type de lecture, on se situe, avant *La Chambre claire* de Barthes, dans la lignée de la « Petite histoire de la photographie » de Walter Benjamin : persuadé de voir, dans une photographie de 1857 du couple Dauthendey, la tragédie

du suicide à venir de l'épouse – « Il faut la voir ici à ses côtés, qui semble la soutenir, alors que son regard, aspirant à un lointain funeste, se fixe au-delà de lui » ([1931] 2012 : 16) –, le philosophe construit un commentaire d'émotion, à visée conceptualisante, à l'erreur près que la suicidée n'est pas la femme de la photo, celle-ci étant la seconde épouse du monsieur.

Une autre manière de voir pose *la littéralité socio-historique des cultures matérielles du passé* comme grille de lecture. Dans un article de 1927, Kracauer interroge le rapport à une photographie, prise en 1864, d'une jeune fille désignée comme « la grand-mère », dont « le sourire demeure sans plus témoigner de l'existence dont il est tiré », réduite à n'être qu'

> un mannequin archéologique qui sert à bien faire voir le costume de l'époque. C'est donc ainsi qu'on allait en ce temps-là, avec des chignons, la taille étroitement serrée par la crinoline et la jaquette de zouave. Sous les yeux des petits-enfants, la grand-mère se dissout en détails à la mode – démodés. (2014 : 28-29)

Benjamin imagine un récit de *comblement mémoriel* qui articule informations contextuelles, détails concrets de l'image et émotions du récepteur. À partir d'éléments objectifs similaires, Kracauer se situe du point de vue de la photographie comme *inventaire général :* « La grand-mère a disparu, la crinoline est restée. La totalité de la photographie doit s'entendre comme *l'inventaire général* de la nature » (42). Ces deux types de résolutions textuelles-mémorielles résument le rapport à la photographie comme archive de la banalité.

L'image inaugurale de *Photos de famille* d'Anne-Marie Garat est celle d'une « Centenaire » : « elle porte une veste à double pèlerine en belle maille. Col bouffant et rubans, coiffe à coques de satin, atours de paysanne endimanchée dans son élégance austère » (13) ; la description précise du corps pris dans ses vêtements datés déclenche une analyse sociologique appariée à une rêverie historique nourrie des savoirs communs, que seule motive la coïncidence chronologique entre le fil de vie de la femme et le fil des événements connus :

> Ces yeux ont vu passer un siècle déjà lointain. Cette femme fut la contemporaine de tout le XIXe siècle et de ses bouleversements. Imaginons qu'elle a pu voir, petite fille, défiler sous ses fenêtres les derniers soldats-enfants de la boucherie napoléonienne, les Marie-Louise partant au massacre. Elle a pu voir la découverte de la photographie, entendre Arago en proclamer l'invention géniale en 1839. Elle a vu s'ouvrir les fabriques du prolétariat, fusiller les damnés hagards de la Commune et construire les monuments de nos villes […]. (18)

Cette histoire collective proposée comme un récit possible, mais insuffisant, ne sert pourtant que d'étape au cheminement intellectuel vers le vrai récit, signifiant et révélateur d'une intériorité postulée : « une biographie imaginaire », qui serait le fait de la littérature, et pas n'importe laquelle, « la plus haute » écrit Garat, capable de « déployer l'imaginaire enfermé dans les images » :

> Mais non, elle n'a rien vu, rien compris. Elle a traversé cent ans de vie ignorante, obtuse, livrée aux croyances vagues, aigrement appariée à un homme, bavarde, mauvaise langue. […] Une des vies minuscules que raconte Pierre Michon. Que la plus haute littérature explore, surface et profondeur de la mémoire interrogées par Claude Simon dans ses cheminements digressifs, par Marguerite Yourcenar dans son enquête autobiographique. Entre éveil et sommeil, sens manifeste et latent d'une conscience du monde que réserve dans ses silences la photo. Il faut qu'un narrateur vienne pour déployer l'imaginaire enfermé dans les images, lester leur légèreté, dire la charge de tout ce qui les hante. (19)

Déplions les quelques éléments posés ici par Anne-Marie Garat, qui jouent une relation tendue entre littérature, photographie et mémoire : l'idée exprimée par la formule « surface et profondeur de la mémoire » comporte toute une idéologie et une échelle des valeurs de la photographie, apte à restituer la surface, et de la littérature, en mesure, elle, de pénétrer les profondeurs, de « lester [la] légèreté » des images, d'en « dire la charge ». Prendre le temps de commenter cette foi (ou, quand il s'agit du face-à-face avec la photographie, cette mauvaise foi) dans les pouvoirs de révélation de la littérature nous entraîne-

rait vers des considérations hors propos. Retenons seulement une distorsion consistant à basculer l'observation matérielle minutieuse d'une photographie ancienne vers l'expression des secrets d'une « conscience du monde que réserve dans ses silences la photo », expression qui n'est toutefois, ici, qu'un plan d'intention affirmant les pouvoirs du récit, sans récit.

Ce type de métadiscours est une constante du récit photolittéraire, quasiment un trait générique, à double visée : au sujet de la photographie, sa force d'actualisation du réel est répétée à satiété, la captation d'un instant figé, et, de là, la relation au temps qui est un rapport à la mort ; sur le rapport à l'écriture confortée par cette glose philosophico-théorisante, qui tend ainsi à affirmer sa prééminence face à l'impuissance explicative de la photographie, se rejoue finalement l'antagonisme vieux d'un siècle du matériel et de l'immatériel. Il exprime le paradoxe d'une fascination pour la puissance de réalité du détail concret, qui est preuve et mémoire brute et qui, en fin de compte, donne au texte sa seule raison d'être. Le chapitre intitulé « Portrait dérobé », consacré à une autre photographie de vieille femme, permet de montrer ce mécanisme textuel tendu, soit le rapport entre les détails de vie concrète et l'existence humaine qu'ils caractérisent, par le passage d'un niveau de précision descriptive de l'image à un récit d'imagination matérielle :

> Peu d'informations documentaires. Pas grand-chose à se mettre sous l'œil. Alors on notera le fin semis du corsage, différent de celui de la jupe, les boutons blancs, et le cannage de la chaise, qui déclinent le motif pointilliste en discrètes variations. […] Composition sensible d'une grande sobriété, mais il me semble habitée d'une autre présence. […] Et quelle émotion quand je trouve, longtemps après, ce visage sous ma loupe, invisible à l'œil nu. La broche au col de la femme enferme cette présence clandestine, portrait miniature d'un être logé à ce nœud vital de la gorge, souffle de voix, perdu dans le camouflage du semis et qui monte vers moi, envahit d'un secret d'amour, de mort, l'image tout entière. (102)

Garat organise en abyme le dispositif d'accessoires vestimentaires, distribuant les choses entre le visible documentaire et le

quasi invisible, authentique détail révélateur d'un secret et donc d'une histoire individuelle (qu'elle, narratrice perspicace, avec sa loupe de détective et son intuition, a su percer). Le détail matériel immédiatement identifié comme signe social appelle à une singularisation que le texte effectue en affirmant son droit à l'imagination et, très souvent, en l'inscrivant dans un autre détail, une trace à vocation particularisante.

Dans les récits de filiation, mus par le désir de se connecter à une histoire de famille effilochée et quelquefois traumatique, le mécanisme d'amorce du texte est identique : les photos servent à la fois de prétexte et de déclencheur à un travail de remémoration ou d'enquête sur les origines et d'argument à une croyance démesurée dans la possibilité de faire parler le passé, de voir les vies « remises en ordre ». L'observation de détail ancre le récit dans une existence matérielle à fonction de gage de vérité qui, bien que souvent déceptif, autorise en quelque sorte le récit. Caractéristiques d'un très vaste corpus de textes, les descriptions très précises des photographies (pourtant inaptes à renouer le fil de l'histoire) dans *W ou le souvenir d'enfance* ou les incipit de *L'Autre fille* (2011) d'Annie Ernaux ou de *François* (2019) de Pierre Bergounioux montrent la fonction nodale, dans l'engrenage du récit, de la concrétude photographique – à la fois la matérialité de l'objet photo et le détail de vie matérielle représentée :

> C'est une photo de couleur sépia, ovale, collée sur le carton d'un livret, elle montre un bébé juché de trois quarts sur des coussins festonnés, superposés. Il est revêtu d'une chemise brodée, à une seule bride, large, sur laquelle s'attache un gros nœud un peu en arrière de l'épaule, comme une grosse fleur ou les ailes d'un papillon géant. (Ernaux : 9)

> Mon grand-père paternel, Élie, a disparu en février 1917, à l'âge de trente-deux ans. Telle est la source de la mélancolie sans objet précis, et partant sans remède, des jours que nous avons passés, beaucoup plus tard, avec son fils aîné devenu grand.
> De lui subsistent en tout et pour tout deux images : un portrait qui

> dormait dans un vieux buffet, parmi des vieilleries, lorsque j'étais enfant, et une photographie tirée, il n'y a pas si longtemps, d'un négatif retrouvé par hasard. (Bergounioux : 7)

La teinte sépia du tirage carton, le vieux buffet abritant un vieux portrait, les « coussins festonnés » ou le « gros nœud » ne se situent pas au même niveau de matérialité ; c'est pourtant leur conjonction qui fait sens, le transfert d'une expérience sensible qui se joue sur deux plans distincts de réalité vers un même espace de mémoire matérielle et affective. L'opération explique aussi le partage réussi de cette expérience par un narrateur aux affects à vif, en pleine effervescence généalogique, avec des lecteurs *a priori* indifférents aux morts d'autrui et aux traces qu'ils laissent, mais qui la comprennent dans leur chair, pour l'avoir eux-mêmes probablement vécue et maintes fois déjà lue. La simple mention du sépia, estampille du passé, « "bien commun" de l'écriture et de la photographie », selon Jean-Pierre Montier (2015 : 8), suffit pour donner *l'injonction de lecture mélancolique* et pour signaler *l'impulsion d'archéologie familiale* du récit. La double inscription matérielle des photographies que le texte, assez systématiquement, trouve nécessaire de détailler sert ce pacte mémoriel dont le contenu de rétrospection narrative n'a pas obligatoirement sa source dans l'image. Les insuffisances mémorielles de la photographie, comme le cheminement pour compléter le récit qu'elle ne peut fournir font partie du contrat.

⋆

Des photographies, matériellement surdéterminées par le regard, engendrent des récits qui recomposent des séquences mémorielles. Pour clore la réflexion menée à partir de cette observation simple, deux remarques.

1° Le survol proposé ici concerne des textes qui, à partir de photographies réelles, montrées ou non dans l'œuvre, reconstruisent une factualité avérée ou composent une histoire possible. Il est essentiel de noter qu'il existe aussi un vaste corpus

de fictions à photographies inventées, sans existence référentielle, qui reproduisent le même processus d'embrayage narratif, conditionné par le principe de concrétude photographique, le même schéma de déploiement mémoriel et aussi un même discours sur la puissance d'impulsion mémorielle de la photographie : sur ce modèle, parmi maints autres exemples de romans, on se contentera de mentionner *Chambre noire* (1990) d'Anne-Marie Garat, *Eux sur la photo* (2011) d'Hélène Gestern ou *Le Sermon sur la chute de Rome* (2012) de Jérôme Ferrari. Ces textes sont en même temps, très souvent, des témoignages du paradoxe de l'impossible mémoire ou de la difficulté à faire coïncider les deux mémoires, celle que la photographie semble relayer et celle des choses vécues : dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier, les photos de la guerre d'Algérie, exhumées à distance de décennies par le personnage qui, les regardant, force le souvenir, expriment cette énorme discordance, « un grand vide, la sensation d'un grand vide, un grand creux » (2009 : 263) :

> La peur au ventre. Mais elle est où la peur au ventre ? Pas sur les photos.
> Aucune d'elles ne parle de ça.
> C'est quoi alors, seulement, ce qui reste ? (262)

2° Les deux types de relation existentielle à la photographie et à la mémoire, traités plus haut, déterminent aussi deux types de démarches, l'une scientifique consistant à se demander de quoi la photographie est la trace et d'en reconstituer l'origine contextuelle, parfois sur le mode de l'inventaire ; l'autre mélancolique, à connotation de déploration empathique ; souvent celle-ci débouche sur celle-là, avec pour dénominateur commun une curiosité appelant une résolution. Au début de son enquête historique *Le Ravin*, Wendy Lower pose la question suivante :

> Que fait-on en découvrant une photographie qui témoigne d'un meurtre ? Imaginez que vous chiniez sur un marché aux puces, chez un antiquaire, ou que vous inspectiez le grenier de votre nouvelle maison et que vous y trouviez une photo montrant l'assas-

> sinat d'une personne, où l'auteur du crime serait parfaitement identifiable. (21)

Le projet de l'historienne se formule à partir du paradigme du crime qui est, d'une part, le fait à élucider – identifier les individus, victimes et assassins, d'une photographie de scène de massacre d'une famille juive, à Miropol en 1941, et en raconter l'histoire – et, d'autre part, une métaphore méthodologique désignant le travail de recherche et d'écriture de cette histoire. Trouver chez un antiquaire ou dans son grenier une photographie de meurtre est une situation improbable en régime de vie ordinaire ; mais poser cette situation possible comme schéma de pensée pour une reconstitution de micro-histoire de la Shoah permet de lier le paradigme de la trouvaille photographique à celui, plus large, de l'énigme et de sa résolution, tous deux fondateurs du récit de mémoire photographique. Dans cette perspective, la photographie est toujours et malgré tout, dans le processus mental qui invite à faire récit, *indice et preuve d'une vérité à raconter*.

## Bibliographie


Barthes Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980.

Baudelaire Charles, « Le public moderne et la photographie », « Salon de 1859 » [1859], *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II.

Bergounioux Pierre, *François*, Paris, Fario, 2019.

Blonde Didier, *Leïlah Mahi 1932 : Enquête*, Paris, Gallimard, 2015.

Cathrine Arnaud & The Anonymous Project, *Andrew est plus beau que toi*, Paris, Flammarion, 2019.

Ernaux Annie, *L'Autre Fille*, Paris, NiL, 2011.

Ferrari Jérôme, *Le Sermon sur la chute de Rome*, Arles, Actes Sud, 2012.

Ferrari Jérôme, Rohe Oliver, *À fendre le cœur le plus dur*, Arles, Actes Sud, Babel, 2017.

Garat Anne-Marie, *Photos de famille. Un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011. (Nouvelle édition augmentée et réactualisée par l'auteur de l'ouvrage du même titre, aux Éditions du Seuil, 1994).

– *Chambre noire*, Paris, Flammarion, 1990.

Gestern Hélène *Eux sur la photo*, Paris, Arléa, 2011.

Genon Arnaud, *Les Indices de l'oubli*, Paris, La Reine Blanche, 2019.

Lévy Justine & The Anonymous Project, *Histoire de familles*, Paris, Flammarion, 2019.
Lower Wendy, *Le Ravin. Une famille, une photographie, un massacre au cœur de la Shoah*, Paris, Tallandier, 2022.
Mauvignier Laurent, *Des hommes* [2009], Paris, Minuit, « Double », 2011.
Monnin Isabelle, avec Alex Beaupain, *Les Gens dans l'enveloppe. Roman, enquête, chansons* [2015], Paris, Le Livre de Poche, 2016.
Perec Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.
Raczymow Henri, *Reliques*, Paris, Gallimard, « Haute-Enfance », 2005.
Töpffer Rodolphe, « De la plaque Daguerre. À propos des *Excursions daguerriennes*, 1841 » [1841], *Mélanges*, Paris, Joël Cherbuliez, 1852.

## Album et photos de famille

Initialement conçu pour réunir les innombrables portraits-cartes de proches et de personnalités publiques qui, dès les années 1860, remplissent « toutes [l]es poches, et [se rencontrent] jusque dans [les] porte-cigares » ainsi qu'en témoigne une fameuse scène de *La Curée* (Zola, [1871] 1996 : 152), l'album photographique ne tarde pas à former la pierre angulaire – voire tombale – de la mémoire familiale. *Sur* mais aussi *dans* sa matérialité reposent les relations réelles et imaginaires qui sous-tendent l'idée même de famille, en ce que la succession des feuillets dorés compose une généalogie visuelle que l'épaisseur de la reliure en cuir conserve. L'album et, plus globalement, le médium photographique s'inscrivent avec une telle force dans la dynamique familiale qu'ils s'y trouvent respectivement érigés en objet et en « rite du culte domestique » (Bourdieu, 1965 : 39).

Toujours en quête de cohésion et de reconnaissance, la famille s'adonne à un exercice de style spécifique et tacitement réglé, si bien qu'il s'avère possible de confectionner un album fictif à partir de photographies anonymes (Rouillé, 1990). Animés par un goût de la mise en scène, les membres du groupe façonnent une image de bonheur partagé qu'ils entendent transmettre à la postérité, en tant que trace de leur passage. Les clichés – au sens littéral et figuré – se déploient autour d'événements topiques de la vie familiale et retiennent, par exemple, les enfants sagement assis devant le sapin de Noël, les jeunes mariés enlacés à côté de la pièce montée ou encore le nouveau-né enveloppé dans une robe en dentelle. L'immense succès des appareils portatifs après 1880 achève de transformer la pratique photographique en un « art familial » (Charpy, 2010 : 462) puisque, quittant doucement l'atelier du professionnel, elle constitue un terrain de jeu pour l'amateur. Bien que son esthétique évolue sensiblement à travers le temps, troquant peu à peu les postures hiératiques contre les éclats de rires, le portrait de famille continue d'observer des codes sociaux. La compulsion de l'album répond également à un protocole strict, que déclenche un événement survenu dans la sphère familiale : « Il faut que le fil ordinaire de la vie soit menacé, rompu, pour que se célèbre le feuilletage » (Garat, [1994] 2011 : 25). À l'instar des mythes récités autour du feu, les photographies de famille sont faites pour être regardées et racontées dans la chaleur du foyer. Si l'album se lit comme un roman, certains romans se lisent comme des albums. Gagnant ses lettres de noblesse sous la plume de Roland Barthes, la consultation de l'album photographique se mue en genre littéraire chargé de restituer la geste familiale par le biais d'une écriture hybride – au confluent de l'enquête, de la fiction, de l'autobiographie, de la théorie. Rappelant les canons implicites qui président aux sempiternels clichés de fêtes ou de vacances dont ils se nourrissent, les récits

de filiation à support photographique instituent une activité commune en canevas narratif privilégié.

*Sarah Juilland*
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Barthes Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980.

Bourdieu Pierre dir., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.

Charpy Manuel, *Le Théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise, Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat sous la dir. de Jean-Luc Pinol, Université de Tours, 2010.

Garat Anne-Marie, *Photos de famille. Un roman de l'album* [Le Seuil, 1994], Arles, Actes Sud, 2011.

Zola Émile, *La Curée* [1871], éd. Henri Mitterand, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1996.

# Documents d'archives et pratiques de documentation

*Jacob* Lachat
*Université de Fribourg*
*Jean-François* Bert
*Université de Lausanne*

Dans la panoplie des objets qui constituent depuis longtemps les relations entre la littérature et la culture matérielle, les documents d'archives jouent un rôle difficile à définir. Ils prennent place parmi les équipements ordinaires de la production écrite – entre le bureau, les livres, les plumes et autres encriers [→ Gens de plume. Le monde matériel de l'écrit], mais leur statut déborde celui de simples instruments scripturaux. Associés traditionnellement à l'érudition, ils sont à la fois des matériaux essentiels et des attributs typiques de tout travail intellectuel. Nombreuses sont en effet les représentations des hommes de science et de lettres dans leurs cabinets ou leurs bureaux, entourés de leurs papiers. Nombreuses sont aussi les mises en scène de pratiques de documentation qui ne cessent de proliférer dans les fictions et les créations artistiques contemporaines (Debaene *et al.*, 2021).

Que les documents soient conservés soigneusement dans un espace de classement ou empilés négligemment sur une table en désordre, ils ne se réduisent jamais à des accessoires insignifiants. Plus que tout autre objet de la culture matérielle, ils constituent les traces les plus reconnaissables des opérations réalisées pour mettre en œuvre un savoir (Neefs, 1987). Ils font une entrée remarquable dans la littérature durant le XIX^e^ siècle, comme

dans la célèbre « vision des Archives » évoquée en 1833 par Jules Michelet (Petitier, 1998), passage célèbre de son *Histoire de France* qui suit de quelques années seulement la création des écoles des chartes, mais aussi chez des romanciers historiques comme Walter Scott, Alfred de Vigny ou Prosper Mérimée, qui se sont également emparés des documents comme d'objets à fort potentiel imaginaire (Bernard, [1997] 2021 : 319-353). Les représentations qu'on en trouve alors sont souvent rattachées à des figures d'érudits, notamment au modèle des Bénédictins de la congrégation de Saint-Maur, ces moines immergés dans l'étude des diplômes anciens à l'abri des rumeurs du monde. Chateaubriand, dans le *Génie du christianisme*, évoque déjà les « travaux énormes » de ces « hommes dont le savoir est devenu proverbial », qui fouillent et compilent les « manuscrits antiques ensevelis dans la poudre des monastères » ([1802] 1978 : 1046). Si ce modèle sous-tend la plupart des représentations de l'érudition, il traverse également la plupart des questionnements sur les usages des documents, de leur production écrite à leur organisation en systèmes de classement.

Ce chapitre propose de revenir sur quelques pratiques savantes et littéraires de la documentation entre la seconde moitié du XIX^e^ siècle et la première moitié du XX^e^ siècle. Une période riche en bouleversements documentaires à travers lesquels les conceptions du travail intellectuel se sont parfois radicalement transformées.

## Une armoire, des dossiers

Commençons par ouvrir *Le Docteur Pascal* de Zola. Les premières pages de ce livre paru en 1893 présentent le personnage du médecin, Pascal Rougon, face à l'armoire de son bureau à la recherche d'une note. L'ouverture du meuble rempli de documents correspond à l'ouverture du roman, dont l'intrigue commence face à un « amas extraordinaire de papiers, de dossiers, de

manuscrits, s'entassant, débordant, pêle-mêle» ([1893] 1993 : 53). En réalité, cet «amas» n'en est pas vraiment un. L'armoire n'est pas uniquement composée de notes «jetées» au hasard ; elle contient aussi, dans un étage peu accessible, les précieux travaux de Pascal sur les Rougon-Macquart :

> Sur cette planche élevée, toute une série d'énormes dossiers s'alignaient en bon ordre, classés méthodiquement. C'étaient des documents divers, feuilles manuscrites, pièces sur papier timbré, articles de journaux découpés, réunis dans des chemises de fort papier bleu, qui chacune portait un nom écrit en gros caractères. On sentait ces documents tenus à jour avec tendresse, repris sans cesse et remis soigneusement en place ; car, de toute l'armoire, ce coin-là seul était en ordre. (56)

D'entrée de jeu, le roman met en valeur la matérialité des documents rassemblés par le savant, lesquels deviendront les objets fondamentaux de l'intrigue, sources de tensions multiples entre les personnages. Plus loin, dans le chapitre crucial où, pendant une nuit d'orage, Pascal présente à sa nièce, la pieuse Clotilde, l'ensemble des dossiers auxquels elle était sur le point de mettre le feu (les considérant comme hérétiques), Zola insiste à nouveau sur cette valeur matérielle des documents contenus dans des «chemises de fort papier bleu» (160), parmi lesquels figure le fameux arbre généalogique des Rougon-Macquart (un exemplaire accompagne l'édition du roman).

L'exposition répétée de ces papiers est l'occasion de résumer le travail d'une vie. Montrer, ouvrir, raconter et classer les documents sont pour Zola autant de gestes qui rappellent que les dossiers que manipule Pascal sont comparables aux dossiers préparatoires sur lesquels se fonde sa propre œuvre romanesque (Bustarret, 2002 ; Lumbroso, 2013 : 127-163). Ces dossiers ont acquis une valeur du vivant du romancier, qui n'hésitait pas à vanter ou à mettre en scène la rigueur de son propre système de classement en le rapprochant de la «méthode expérimentale» de Claude Bernard. Conformément au projet naturaliste d'une littérature fondée sur le «document humain», le romancier a

construit sa production littéraire sur des notes rédigées à partir de ses lectures et de ses observations de « terrain » (Scarpa, 2017). Le classement méthodique de ces notes fut très tôt – bien avant la parution du *Docteur Pascal* – perçu par ses proches comme une procédure singulière, comme en témoignent ces propos de Paul Alexis dans *Émile Zola. Notes d'un ami* :

> Après avoir mis « l'Ébauche » dans une chemise, [Zola] passe à ce qu'il appelle « les Personnages ». […] Il reprend chacun de ceux qu'il a trouvés en écrivant l'Ébauche, et lui dresse des actes : histoire, âge, santé, aspect physique, tempérament, caractère, habitudes, alliances, etc. En un mot, tous les faits de la vie. Nouvelle chemise, naturellement. Passant ensuite au milieu, il va prendre des notes sur le quartier où se déroule l'histoire. […] Il réunit ainsi, dans une autre chemise, tous les détails techniques qui lui sont nécessaires. Puis viennent les documents extraits des ouvrages spéciaux, qui s'étiquettent dans de nouvelles chemises. […] On voit que le dossier grossit à vue d'œil. C'est déjà tout un paquet considérable de feuilles classées avec soin, de renseignements qui dépassent parfois en matière le livre à écrire. […] C'est à ce moment que Zola s'occupe enfin du « plan ». (1882 : 163-164)

La morphologie des « chemises » de Zola ressortit à une logique pratique qui ne saurait se réduire à une simple manie du rangement. Elle prouve que les notes sont disposées dans un ordre spatialisé qui permet de planifier le projet littéraire. Il s'agit pour le romancier de développer la dimension combinatoire de son œuvre en mettant en rapport les matériaux documentaires collectés en vue d'une intrigue. Le « soin » avec lequel il réalise les opérations qui sont au cœur de sa pratique exprime à l'évidence son souci matériel du classement. De fait, sa méthode de travail est fréquemment thématisée au sein de ses ébauches : cette forme de réflexivité signale l'importance que jouent les notes et les dossiers en tant qu'objets dotés d'une fonctionnalité technique.

Les actions successives qui président à la constitution des dossiers préparatoires rappellent en outre que ceux-ci ont été pensés pour être manipulés aisément au cours de la rédaction.

Au-delà de l'œuvre proprement dite, ces dossiers nous invitent à nous interroger sur les *façons de faire* de l'écrivain en considérant son rapport physique aux archives. À l'époque de Zola, les dossiers sont de nouveaux moyens de favoriser l'ergonomie du travail intellectuel. Ils permettent de cataloguer des notes foisonnantes, de les archiver. Ils constituent des dispositifs de rangement – dérivant d'un besoin administratif (Gardey, 2008 : 147-185 ; Bert, Lamy, 2021 : 320-352) – capables d'organiser une quantité importante de matériaux. Le dossier a cette capacité de pouvoir changer de forme une fois constitué. L'ouvrir *a posteriori*, c'est prendre conscience de l'importance des nombreux gestes singuliers de celui que l'on nomme alors le paperasseur, le scribouillard, ou encore le brouilleur : compulser, feuilleter, communiquer, verser, archiver, et surtout s'autoarchiver. Les dossiers de Zola nous informent en ce sens sur une attention nouvelle accordée à la matérialité de la documentation dans le processus de réalisation d'une œuvre. Outre leur intérêt narratif, ils caractérisent les pratiques de lecture et d'écriture en vigueur en littérature et en science, ainsi que les imaginaires suscités par ces pratiques.

## Du carnet ou des fiches : les lieux de la prise de note

Se pencher avec un même regard sur les archives des écrivains et celles des savants de la seconde moitié du XIX^e^ siècle permet de remarquer, outre des conditions similaires d'usages, le fait que les notes acquièrent une valeur et une visibilité nouvelles dans l'élaboration de tout travail intellectuel, au point de troubler la frontière traditionnelle entre le processus d'écriture et l'œuvre achevée (Lebrave, 2020 : 133-147).

Les études littéraires et historiques disposent de dossiers très riches sur les matériaux utilisés dans la production des œuvres et des savoirs. Parmi les auteurs qui ont suscité le plus

de recherches dans ce domaine, il faut mentionner le cas de Flaubert. Plus encore que Zola, ce dernier fut un annotateur passionné. Pour chaque roman, il se documente abondamment, rédige des notes qui lui permettent d'asseoir une intrigue sur une vaste érudition, au point d'en faire parfois le sujet même de ses livres (pensons à *Bouvard et Pécuchet*). On sait aussi qu'il conserve très tôt la plupart de ses carnets de notes, ce qui fait de lui un cas singulier dans l'histoire littéraire des pratiques d'archives. La critique génétique a depuis longtemps exploré les propriétés rédactionnelles et organisationnelles de ces carnets (Debray-Genette, 1980 ; de Biasi, 1988). Elle a par exemple montré que les recherches foisonnantes du romancier ne sont pas des éléments secondaires, mais forment une matière tout aussi importante que les romans publiés. Loin d'être de simples curiosités intellectuelles, elles font partie intégrante de son œuvre. Les carnets de Flaubert peuvent aussi devenir une ressource essentielle pour mieux documenter ses pratiques de lecture et d'écriture. Ils permettent non seulement d'étudier la manière dont le romancier imbrique ses notes érudites dans sa prose narrative – notamment par les reprises de citations et la redistribution des détails dans des plans d'ensemble –, mais aussi la façon dont il pense la gestion matérielle de son savoir. Dans son entourage, Flaubert est réputé pour cette méthode de travail qui consiste à accumuler des notes de lecture sur la matière étudiée, notes dont il rationalise la gestion à l'aide de boîtes en carton. Un tel souci de la conservation n'a pas manqué d'intriguer ses contemporains, qui ont souvent raillé le scrupule avec lequel l'auteur gardait ses manuscrits. Barbey d'Aurevilly l'a ainsi surnommé l'« homme à la boîte », un sobriquet qui en dit long, certainement, sur le caractère peu commun, voire franchement excentrique, de cette pratique d'archives dans le monde littéraire de la seconde moitié du XIX^e^ siècle (Dord-Crouslé, 2017).

Le romancier n'est alors pas le seul à prendre au sérieux la question des techniques de conservation de documents. Il ne

fait en réalité qu'entériner une pratique ancienne de l'érudition classique, celle de la prise de notes comme moyen d'organiser, pour soi, une saisie des éléments essentiels d'un développement, des traits saillants d'un argumentaire, des données les plus significatives d'une expérience ou d'une observation. Ann Blair a pu montrer que la prise de notes, qui permet en particulier dans les mondes savants de la fin de l'époque moderne de transférer des informations sur un support nouveau, soit parce qu'il est plus aisé à transporter, soit parce qu'il importe de sélectionner quelques idées ou particularités d'un texte, est au fondement du développement de plusieurs technologies de papier inventées pour résoudre les tensions nées de l'avalanche toujours plus importante d'écrits (imprimés ou non) et de la nécessité de se tenir informé du plus grand nombre de propositions savantes disponibles ([2010] 2020 : 89-157).

L'opération graphique et cognitive de la prise de notes explique sans doute le recours, de plus en plus massif à partir du XVIII^e^ siècle, aux carnets mais aussi à la feuille volante et plus tard à sa version standardisée qu'est la fiche. Une approche matérielle des supports d'écriture nous apprend à ce sujet que les formats des papiers utilisables induisent immédiatement des usages différenciés [→ *Cartes à jouer*]. Se choisir un carnet, une feuille volante ou une fiche pour écrire et prendre des notes, c'est basculer vers des modes spécifiques de communication et surtout de stockage de l'information. Les carnets de Flaubert n'ont pas tous la même ergonomie : alors que certains impliquent une écriture stabilisée, d'autres se révèlent plus transportables. C'est le cas des calepins qui, à la différence des grands carnets, peuvent être manipulés dans toutes circonstances, même les plus urgentes et inconfortables [→ *Nécessaire pour écrire*]. Avec les fiches qui se multiplient dans les mondes savants de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, c'est une tout autre ergonomie du travail intellectuel qui se met en place. On peut les glisser dans des carnets foliotés. On peut les associer à des manuscrits en les crochetant à l'aide d'une épingle. On peut les déposer entre

les pages d'un livre imprimé pour servir de marque-pages. On peut noter bien d'autres avantages de la pratique de la fiche : les ficheurs, qu'ils soient savants ou écrivains, évoquent le format, une visibilité accrue de l'information, une plus grande efficacité dans les procédures de recherche, un plus grand confort en termes de mémorisation de l'information. Ajoutons aussi, car ces arguments sont mis en avant dans les usages, le gain de place, la maniabilité ou la transportabilité des fiches, en particulier durant les périodes de vacances, lorsque les savants sont loin, physiquement, des bibliothèques. La fiche devient rapidement indissociable des pratiques les plus érudites, qu'il s'agisse des savants voulant élargir autant que possible les variables de leur explication, que de ceux qui, au contraire, visent à réduire, à concentrer et à distiller les éléments, dans l'espoir d'atteindre une sorte de pureté explicative chimique, analytique (Bert, 2017 ; Bert, 2022).

L'usage de plus en plus systématique des fiches n'est pas du goût de tous. L'idée que la scientificité d'une réflexion pourrait se mesurer au nombre d'items produits sur un même sujet, ainsi qu'à la progressive accumulation de ce savoir est pour certains le signe annonciateur de l'arrivée d'une nouvelle catégorie de penseurs, ceux qu'on appelle alors un peu abruptement les « fichards », les « grabeleurs » ou encore les « tâcherons » de la science qui ont pour défaut principal d'être bien trop près, dans leur mentalité, des « clercs d'huissiers » (Prévost, 1922 : 191). En paperassant continuellement, comme le rappelle Antoine Albalat dans *Comment on devient écrivain*, on ne fait qu'assécher le savoir, en particulier lorsqu'il s'agit de spécialistes de littérature qui s'occupent de compter les virgules, tout en se « claquemurant dans la technique, amoureux d'une variante » (1925 : 146). Déjà pour Guyot-Daubès, auteur de *L'Art de classer les notes et de garder le fruit de ses lectures et de ses travaux* (1890), rechercher à tout prix l'accumulation sans fin des fiches, chercher à multiplier les subdivisions en ordre et sous-ordre distinct a surtout pour effet de compliquer inutilement les systèmes de

classement, et surtout de faire courir le risque à l'auteur des fiches de rendre presque impossible toute production d'une synthèse lisible. Pour autant, le risque principal de cette nouvelle organisation du travail savant est ailleurs : l'infrastructure tentaculaire du fichier risque de faire continuellement sombrer le savant dans la banalité. Faire des fiches ne signifie aucunement penser à des choses nouvelles, révolutionnaires ou qui ajoutent quelque chose à l'existant. Le ficheur amasse, accumule, compile. Il ne pense pas. Ce discrédit jeté sur la pratique de la fiche correspond à maints égards au traitement littéraire de l'érudition et de la figure de l'érudit, dont les principaux travers se résument souvent à l'excès de sérieux et au manque d'imagination.

## L'ordre des détails

Si quelque chose permet de caractériser les changements documentaires que nous venons de mentionner en prenant des exemples venant à la fois du champ littéraire et érudit (apparition du dossier, usage du carnet, accumulation des fiches, etc.), c'est bien l'émergence du détail comme manière d'intégrer la documentation dans une œuvre, mais aussi comme mode privilégié de rapport au savoir.

La recherche des détails est en effet l'une des motivations premières des usages des documents d'archives. De ce point de vue, elle constitue une opération majeure dans le processus d'élaboration des œuvres savantes et littéraires depuis le début du XIXe siècle, dont la plupart prennent alors appui sur le primat donné à l'empiricité. Certes, les détails sont partout dans la recherche documentaire – et cela au moins depuis l'apparition des cabinets de curiosités –, mais la fonction et la valeur que leur accordent les écrivains et les savants changent durant le XIXe siècle. À un moment, en effet, où prolifère encore la description encyclopédique, le sens du détail significatif se renou-

velle dans plusieurs disciplines : en biologie, en géographie, en philologie, en linguistique, en anthropologie, en sociologie et bien sûr en histoire. Le détail devient un choix de méthode, un objet de réflexion qui permet de dépasser l'opposition du général et du particulier (il est à la fois l'un et l'autre), et un indice de réalité et de vérité. Du point de vue de la littérature, la notion de *détail* devient essentielle pour comprendre les aspirations des écrivains qui se sont approprié certains modèles descriptifs en vigueur dans les sciences sociales et naturelles. Dans les deux cas, cependant, le détail soulève la question du sens que les documents permettent d'établir ou de mettre en récit à partir d'un travail d'annotation à la fois minutieux et encombrant, qui se révèle finalement paradoxal pour celui qui l'interprète (David, 2007 ; Caraion, 2014 : 3-14).

En prenant la mesure de ce paradoxe du détail, il est possible de repérer trois logiques de documentation particulière qui se retrouvent dans les savoirs et la littérature : l'*accumulation*, l'*authentification* et l'*agencement*.

### *Accumulation*

Tout investissement dans une écriture érudite, savante, en particulier à base de fiches, implique une certaine économie de la capitalisation, un investissement à long terme. Cette pulsion cumulative de l'érudition moderne a pu prendre des formes différentes, comme celles de l'inventaire, du catalogue, du registre ou encore de la liste. Cette accumulation progressive de documents, d'informations a cependant fini par soulever la question du classement, de l'ordonnancement et de la hiérarchisation de ces informations patiemment recueillies. Le savoir procède-t-il d'un inventaire totalisant ou d'une construction heuristique qui implique de faire des choix dans les amas informationnels ? L'érudition-accumulation qui caractérise l'époque moderne dans son rapport aux savoirs n'est-elle pas une petitesse de l'esprit, un style de savoir pauvre et ennuyeux ?

Du côté de la littérature, la question de l'accumulation devient particulièrement cruciale chez Balzac, qui, à l'instar des historiens français qui lui sont contemporains, utilise le détail comme une unité élémentaire de la description mais aussi comme la garantie d'un savoir érudit (David, 2010 : 35-66). C'est aussi le cas de Zola qui conçoit la production écrite en architecte soucieux des détails consignés dans des notes. Ce souci de l'accumulation est alors souvent brocardé par les détracteurs du romancier qui voient dans ses longues descriptions de véritables « moments-fiches ». Zola se heurte lui-même aux obstacles de sa pratique de documentation, au point d'en faire un véritable défi méthodologique : « Je suis encombré de documents ; je ne sais pas comment je vais sortir un monde de ce chaos » (lettre à Antony Valabrègue du 19 février 1867, citée dans Lumbroso, 2013 : 131). On peut trouver plusieurs autres exemples littéraires et artistiques de ce vertige provoqué par l'accumulation. Les cas les plus représentatifs se trouvent chez les auteurs qui manifestent un goût prononcé pour le style énumératif [→ Écritures contemporaines de l'inventaire]. On pense évidemment aux romans de Verne, mais aussi au *Penser/Classer* de Perec, paru en 1985. En art contemporain, il faut encore évoquer le cas de Raymond Hains qui joue et se joue du dispositif de la boîte à fiches.

Une particularité est à noter, cependant. Lorsque la littérature prend pour objet cette question de l'accumulation, c'est souvent pour en retourner les effets, ou pour rendre ridicule la débauche de paperasserie. C'est le motif de l'ensevelissement ou de la dérive administrative de la recherche qui rapidement prend le dessus et manifeste la prise de distance de la littérature face à des questions qui agitent le monde strictement savant. Au tournant du XX^e^ siècle, les romans d'Anatole France déploient ainsi un regard ironique sur des pratiques érudites qui ne cessent de s'amplifier. L'ouverture de *L'Île des Pingouins* dépeint le personnage de Fulgence Tapir dans son cabinet de travail sous un « amas épouvantable de papiers » et « des liasses

débordantes, des cartons démesurément gonflés, des boîtes où se [presse] une multitude innombrable de fiches » ([1908] 1994 : 10-11). Ce portrait du savant croulant sous une « trombe effroyable de fiches » a longtemps servi de repoussoir aux historiens des *Annales*, notamment Lucien Febvre et Fernand Braudel, qui y voyaient une figure caractéristique de l'histoire érudite et de ses dérives. Ce qui est condamné à travers cet exemple littéraire, c'est en définitive l'ambition vaine d'une science exhaustive, constituée uniquement sur des faits et des documents.

### *Authentification*

Si le XIX^e^ siècle est le siècle du cadrage de la documentation scientifique, en particulier avec l'adoption de la fiche mobile comme support informationnel, il est aussi, parallèlement, celui qui voit émerger un nouveau régime d'argumentation et d'administration de la preuve. Le texte scientifique connaît alors des formes de standardisation nouvelles, comme l'emploi de la signature de l'auteur ou la normalisation de la forme de l'article qui sont précédés d'un résumé et découpés avec des titres et des intertitres pour rendre plus facilement perceptibles des niveaux d'informations différents (Tesnière, 2021). Avec l'insertion de graphiques, de tableaux ou de schémas, c'est finalement toute l'économie de la page des ouvrages et des revues qui se réorganise dans les sciences humaines et sociales (Topalov, 2015 ; Joseph, Kalinowski, 2022). Cependant, la grande révolution est celle de la multiplication des notes de bas de page (et l'ajout, en fin de livres ou d'articles, d'une bibliographie précise, détaillée). Leur usage érudit tire son origine au XVIII^e^ siècle, comme l'a rappelé Antony Grafton (1998). Mais c'est à la fin du XIX^e^ siècle que des pratiques de référencement précis et méticuleux se développent dans plusieurs disciplines. Les « petites références tatillonnes », selon l'expression de Marc Bloch dans *Apologie pour l'histoire*, deviennent le sous-sol de toute écriture savante, le fondement surtout de sa fiabilité. Les nombreuses notes de

lecture que les savants et les écrivains conservent patiemment deviennent, lorsqu'elles sont transformées en notes de bas de page, des outils d'authentification qui permettent de ventiler les détails techniques qui forment la chair des œuvres. Une chair indispensable, comme le martèle encore Bloch, car elle repose sur les « forces de la raison » : « Hors des libres jeux de la fantaisie, une affirmation n'a le droit de se produire qu'à la condition de pouvoir être vérifiée » ([1941] 2011 : 40).

La littérature s'est saisie de cette interrogation portant sur le caractère savant du discours historique, sur l'administration de la preuve, sur la manière dont la vérité se soutient par un intense travail sur la page, par la multiplication des gloses expertes et le développement de ce que Genette nomme le « paratexte auctorial » (1987 : 14). Mais là encore, elle le fait en essayant de prendre le contre-pied du raisonnement scientifique classique et en décidant de remettre en question la valeur authentique des manuscrits utilisés. Cette critique est visible dans de nombreuses œuvres littéraires : on la trouve chez des auteurs comme Borges, Pinget ou, plus récemment, Éric Chevillard, qui interrogent la logique d'authentification, ou du moins en proposent des détournements fictifs (Piégay, 2009). En réalité, ce mouvement contre la valeur d'attestation scientifique des documents existe depuis le début du XIX^e^ siècle. Dans ses *Études historiques*, en 1831, Chateaubriand critiquait déjà l'engouement des historiens de son temps pour les sources écrites (Lachat, 2018). Une telle méfiance à l'égard du rôle et de la fonction authentificatoire des documents va à l'encontre d'un certain optimisme historien, qui voit dans les archives des moyens d'accès direct à la réalité matérielle du passé.

### *Agencement*

Travailler à partir de documents d'archives, que ce soit pour les érudits et les écrivains, c'est aussi chercher à faire jaillir de nouveaux réseaux de sens grâce à des rapprochements inédits

de certains détails. À la fin du XIXe siècle, l'extension de la pratique de la fiche a pour corollaire l'émergence de nouveaux gestes savants, qu'il s'agisse de filtrer les informations dans le but d'aller à l'essentiel, d'isoler et d'extraire durant ses lectures une citation, une pensée, une idée, ou encore de savoir lier les fiches entre elles par le biais d'un classement méthodique.

Le foisonnement des observations, la multiplication des indices et des détails, la prolifération des relevés, la démultiplication des données que la fiche permet d'organiser ont de fait joué un rôle crucial dans le développement de l'empirisme comme philosophie de la connaissance (Blair, [2010] 2020 : 131). Il suffit de penser au modèle classificatoire de la botanique et de la taxinomie voulu par Linné – qui travaillait sur fiches – pour trouver le premier laboratoire de certains jeux de rapprochements et de juxtaposition des éléments qui étaient auparavant distincts, éloignés, séparés. L'écriture fragmentaire de la fiche constitue alors la possibilité de poser un regard différent sur le monde naturel et son organisation, consolidant finalement, comme l'a remarqué Richard Yeo, l'intérêt de nombreux autres savants pour « les détails plutôt que pour les systèmes prématurés, et la reconnaissance du fait que diverses sources d'information devaient être rassemblées et comparées » (2014 : 258 ; cité dans Bert, Lamy, 2021 : 324).

Le feuillet détaché n'autorise pas seulement de nouvelles associations, il permet surtout de complexifier des chronologies, de rompre des cohérences linéaires perçues comme monocausales, de passer de l'analogie – comme forme de pensée naturelle – à un raisonnement comparatiste bien plus sophistiqué, qui met en jeu des cognitions parfois complexes. Plus grande est la quantité de détails, plus précise est l'interprétation, et plus juste sera la comparaison. Cette antienne traverse une grande partie des mondes savants de la fin du XIXe siècle, en premier lieu l'anthropologie et ses dérivés, comme l'histoire des religions ou la mythologie comparée. Des disciplines qui fondent des comparaisons à partir de certaines catégories, parfois des milliers de

catégories, faisant basculer certains savants dans une approche bureaucratique des comportements humains et sociaux.

Se posent alors les questions suivantes : comment éviter la rationalisation des phases de la recherche, la perte de toute curiosité, le basculement vers une forme de dogmatisme dans le raisonnement ? Comment ne pas devenir le « petit travailleur infatigable » (Murard, Zylberman, 1976) de la fiche ou du dossier qui s'impose une discipline quotidienne de lecture et d'écriture ? Comment faire pour garder sa liberté face à la démesure de ces dispositifs ? Cette recherche de liberté s'est tout particulièrement manifestée dans la nécessité de renouveler, voire de changer l'ordre de ces classements pour trouver le « bon » ordre, utile sur le moment. En fait, dès les années 1920, on voit émerger des réflexions portant sur les agencements nouveaux des connaissances qui ne sont pas sans rapport avec les dispositifs de montage, de collage et d'assemblage chers aux surréalistes (Murat, 2006), en particulier aux auteurs qui contribueront à la revue *Documents* [→ Documents *: Le prosaïsme du monde*]. On en trouve aussi des traces dans le *Passagenwerk* (*Livre des passages*) de Walter Benjamin, ce vaste projet d'histoire matérialiste du XIX^e^ siècle fondé sur une massive documentation constituée majoritairement de fiches de lecture et de citations extraites de sources historiques et littéraires. D'autres exemples de cette logique d'agencement apparaissent encore dans les années 1950, notamment chez Roland Barthes : en même temps qu'il classe et reclasse continuellement ses fiches pour son *Michelet par lui-même* ([1954] 2002, I), Barthes élabore un montage de fragments en alternant la citation et la glose, selon un principe anthologique (Samoyault, 2015 : 282). Dans l'univers de la sociologie, celui qui poussa certainement le plus loin cette nécessité du mélange est Charles Whright Mills pour qui les fiches ne peuvent devenir véritablement utiles et heuristiques que lorsqu'on s'attache à vider régulièrement ses tiroirs, lorsqu'on décide de mélanger ce qui est éparpillé, et que l'on reclassera ensuite selon un nouvel ordre. C'est dans un jeu avec l'ordre préétabli que de nou-

velles idées (ré)apparaissent, que des « soudures imprévues et fortuites » (Mills, [1959] 1997 : 222) peuvent émerger, que de nouveaux liens se créent, que de nouvelles connexions voient le jour, et que des découvertes sont à nouveau possibles.

⋆

Les pratiques de documentation, telles que les conçoivent et les mettent en œuvre les savants et les écrivains entre la seconde moitié du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ siècle, se recoupent donc sur des points aussi essentiels que les techniques d'annotation, les procédures de classification des notes, des fiches et des dossiers, ou encore les modes de représentation des activités érudites et de leurs potentielles dérives.

Seule une approche véritablement matérielle du travail intellectuel permettrait de cerner la complexité de certaines situations d'écriture et de lecture que nous avons rapidement commentées ci-dessus en les réinsérant, par exemple, dans une histoire plus longue, en montrant leur variabilité (historique, sociale, culturelle), ou encore en nous rappelant que les documents d'archives utilisés ne sont pas que des supports où se dépose le fantasme d'un savoir encyclopédique, mais des objets essentiels pour comprendre les conditions dans lesquelles se réalisent les œuvres. Seule une approche matérielle serait dans la capacité de désingulariser certaines pratiques auctoriales en nous invitant à comprendre ce qui sépare les gestes d'archivage et d'auto-archivage et la manière dont les auteurs en parlent, comme Flaubert et Zola qui verbalisent ces pratiques érudites auprès de leurs proches, conscients sans doute que leurs manuscrits acquièrent une valeur publique bien qu'ils demeurent à usage strictement privé.

**Bibliographie**

Albalat Antoine, *Comment on devient écrivain*, Paris, Plon, 1925.
Alexis Paul, *Émile Zola. Notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882.

BARTHES Roland, *Michelet par lui-même* [1954], *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. I.
BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Cerf, « Passages », 1989.
BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire* ou *Métier d'historien* [1941], Paris, Armand Colin, 2011.
CHATEAUBRIAND François-René de, *Génie du christianisme* [1802], éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
– *Études* ou *Discours historiques* [1831], éd. François Hartog *et al.*, Paris, Honoré Champion, 2022
FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet* [1881], éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, « GF », 2011.
– *Carnets de travail* de Flaubert, éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, Balland, 1988.
FRANCE Anatole, *L'Île des Pingouins* [1908], *Œuvres*, éd. Marie-Claire Bancquart, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, t. IV.
GUYOT-DAUBÈS, *L'Art de classer les notes et de garder le fruit de ses lectures et de ses travaux*, Paris, P. Guyot, 1890.
MICHELET Jules, *Histoire de France* [1833], éd. Paule Petitier, Paris, Équateurs, 2013, t. II.
MILLS Charles Wright, *L'Imagination sociologique* [1959], Paris, La Découverte, 1997.
PEREC Georges, *Penser/Classer* [1985], Paris, Le Seuil, 2003.
PRÉVOST Marcel, *L'Art d'apprendre*, Paris, Flammarion, 1922.
ZOLA Émile, *Le Docteur Pascal* [1893], éd. Henri Mitterand, Gallimard, « Folio classique », 1993.

## Cartes à jouer

L'époque moderne est un moment de grande profusion d'informations qu'il faut enregistrer, sélectionner, traiter, catégoriser. Tous les pans des activités sociales sont touchés par cette nouvelle frénésie d'écriture. Les administrations d'État, les relations marchandes, mais aussi l'activité savante qui s'organise autour de la pratique de la prise de notes. Celle-ci dispose les lettrés à envisager de nouvelles mises en ordre des savoirs, que ce soit sous la forme d'encyclopédies, de catalogues, de production d'index ou encore de la création, dans les ouvrages savants, de tables des matières.

C'est dans ce cadre que les fiches, souvent de simples feuilles volantes, entrent en concurrence avec le format du carnet ou du cahier. Mobiles, remplaçables, et surtout déplaçables, les fiches délivrent le scripteur de certaines continuités matérielles mais cela implique de trouver un bon format. Trop petite, en effet, la fiche ne sert à rien, car il faut les multiplier pour inscrire ce qui est utile. Trop grande, elle perd de son utilité, car on ne peut plus la transporter et sa mobilité devient fortement restreinte. Dans l'immensité des formats disponibles, celui de la carte à jouer va occuper une place centrale. D'un format de 8 par 5 cm, voire de 6 par 9 cm, les cartes vont être abondamment réemployées après avoir répondu aux diverses attentes de l'activité ludique. On les troue, les pique, les incise, les remplit de marques diverses [*Fig. X*]. On les utilise comme factures, reconnaissances de dettes ou preuves d'achats. On les transforme en bons de distribution de pains ou en billets de confiance, en étiquettes de sacs judiciaires, en cartes de visite et de réclames, parfois aussi en testaments. Dans le cas des activités savantes, c'est le format de ces cartes, celui de la main ou de la poche, qui intéresse car il permet de les utiliser durant un déplacement, en marchant, ou encore lors d'une expédition. L'autre avantage de la carte à jouer est que, lorsqu'elle est de style français, elle possède un dos vierge, visant à éviter les fraudes ou les tricheries liées à l'apposition de certaines marques. Cette surface blanche et lisse tient, de plus, parfaitement l'encre. Il serait cependant réducteur de limiter les réemplois des cartes à ces seuls usages. Dans les mondes savants, en particulier durant le XVIII^e^ siècle, la carte a aussi été considérée comme un brouillon que l'on pouvait coller ou épingler sur un manuscrit en cours. Elle a aussi été utilisée, en particulier chez les naturalistes, comme étiquette sur laquelle on pouvait inscrire divers éléments primordiaux pour le classement d'une collection. La carte est assez grande pour contenir des informations concernant le lieu de la collecte, l'identité du collecteur, parfois même un numéro d'inventaire. C'est cet avantage qui conduisit certains bibliothécaires à transformer les catalogues bibliographiques pour les rendre mobiles et ainsi faciliter l'accroissement futur des collections. La surface de la carte permettait de rendre

compte de l'état civil des ouvrages qu'il fallait conserver et qui comprend, outre le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, le lieu et la date de la publication.

De manière plus marginale, l'accumulation progressive des cartes impliqua de nouvelles réflexions savantes sur la constitution d'un fichier, le meilleur moyen de classer les items (thématiquement ou chronologiquement), ou encore sur le fait de pouvoir déranger le classement initial et envisager de nouveaux ordres de hiérarchisation. Une réflexion qui finit par engager de nouveaux gestes savants comme celui de la compilation, de la comparaison, ou encore de la mémorisation des informations qui, pour pouvoir être notées sur des cartes au format restreint, devaient nécessairement passer par un processus de tri et de réduction à l'essentiel.

*Jean-François* Bert
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Bert Jean-François, *Une histoire de la fiche érudite*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2017.

Bert Jean-François, Lamy Jérôme, *Les Cartes à jouer du savoir. Détournements savants au XVIIIe siècle*, Bâle, Schwabe Verlag, 2023.

Blair Ann, *Tant de choses à savoir. Comment maîtriser l'information à l'époque moderne*, Paris, Le Seuil, 2020.

# Les objets ethnographiques : ferveur et soupçons (1920-1960)

*Éléonore* Devevey
*Université de Genève*

Longtemps, le succès d'une mission ethnographique a pu se mesurer au nombre d'objets « récoltés » par l'ethnographe, destinés à enrichir les collections d'un musée en métropole – à y être étudiés, exposés et conservés. Si certaines de ces pratiques perdurent au-delà des années 1950, elles ont alors cessé d'être l'ordinaire du travail de terrain et le critère majeur de sa réussite. Tandis que le mot d'ordre, dans l'entre-deux-guerres, était d'accumuler les objets en invoquant des motivations scientifiques, ceux-ci en viennent, après-guerre, à être regardés avec suspicion. Le propos de ce chapitre est d'examiner les motifs de cette inflexion, à laquelle la frange littéraire des acteurs de la discipline n'est pas étrangère.

L'objet ethnographique est loin d'être une donnée stable et pérenne : sa conception et son statut ont évolué avec les mutations de la discipline, elles-mêmes indexées sur l'ordre géopolitique. On s'attachera ici aux pratiques et aux discours qui entourent les objets conservés dans les « musées des Autres », consacrés aux cultures lointaines (par opposition avec les « musées de Soi », suivant la distinction de Benoît de l'Estoile, [2007] 2010), au cours d'une période qui correspond en France à la disciplinarisation de l'ethnologie (d'abord institutionnelle dans les années 1920, puis épistémologique dans

l'après-guerre), mais aussi à la remise en question de sa légitimité politique et morale, au moment des indépendances. Les années 1920 sont marquées par un renforcement des *politiques d'acquisition*, notamment au moyen de missions en territoire colonial, particulièrement intenses dans les années 1930. Dans l'après-guerre, on prend conscience que *l'acquisition est politique* : dans la mesure où les objets sont très largement acquis dans une situation de domination et d'échange inégal, ce qui avait un temps été pensé comme sauvetage peut alors être réinterprété comme spoliation. Aujourd'hui, après plusieurs décennies de mobilisation et de réflexion à ce sujet, des mesures (sinon des politiques) de restitution ont vu le jour, redonnant aux objets une place centrale dans la discipline comme dans le débat public.

On se propose ici de ressaisir les facteurs et les logiques qui ont concouru à la destitution partielle des objets ethnographiques comme socle des pratiques disciplinaires, phénomène étroitement corrélé à la crise de conscience que l'ethnologie traverse au moment des indépendances. On verra ainsi que l'inquiétude intellectuelle, politique et morale qui entoure la question de la propriété des objets ethnographiques n'est pas l'apanage de notre présent.

## Objets-témoins : « des archives plus révélatrices et plus sûres que les archives écrites »

Pour ce faire, il faut d'abord revenir sur la conception de l'objet promue dans l'entre-deux-guerres, et sur la conception de l'ethnologie qui en est solidaire. L'objet ethnographique, d'abord, se distingue à la fois de l'objet prisé par les amateurs d'« art primitif » et de l'objet tel qu'il est investi par le discours colonial : potentiel de subversion esthétique pour les premiers, il permet surtout aux tenants du second de faire valoir, par contraste, les apports techniques et les bienfaits de l'« œuvre

civilisatrice». Il en va tout autrement dans l'ethnologie naissante. Pensé comme «objet-témoin», révélateur d'une société et de ses mœurs, l'objet est placé au cœur d'une discipline dont le centre névralgique est le musée (conçu comme «musée-laboratoire»: articulant conservation, recherche et exposition), et donne lieu à des discours et des pratiques muséographiques de plus en plus réfléchies. L'ethnologie est alors organisée par le paradigme de la collecte d'artefacts [→ *Collecte : du terrain au musée*], suivant la vocation de sauvetage attribuée à l'ethnographie (qui doit contrer dans l'urgence la disparition annoncée des cultures traditionnelles), et trouvant son aboutissement logique dans la collection [→ LA COLLECTION : OBJETS D'ART, OBJETS-MÉMOIRE, OBJETS DE CONSOMMATION, OBJETS DE SUBVERSION]. On doit à Jean Jamin d'avoir mis au jour l'importance de l'idée d'objet-témoin dans «Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues?» (1985) et «Tout était fétiche, tout devint totem» (1988). Avant la restauration de la discipline, dans les années 1920, sous l'action conjointe de Marcel Mauss, Paul Rivet et Georges Henri Rivière, les objets étaient surtout considérés comme objets de curiosité, éventuellement comme indices d'un degré d'«avancement» culturel (dans une perspective évolutionniste). L'invention des objets ethnographiques, à proprement parler, consiste à «les constituer en objets de savoir, et de savoir positif»: l'objet «devient un témoin, autrement dit un échantillon, voire un spécimen de civilisation, autrement dit encore un type culturel, suivant un modèle qui s'inspire à la fois des sciences de la nature et de l'archéologie» (Jamin, 1985: 60-61). Ce qui définit l'objet ethnographique est donc moins sa nature que le statut qui lui est conféré, celui de métonymie d'un univers social.

Les *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, fascicule anonyme publié en 1931 à l'occasion du lancement de la mission Dakar-Djibouti, constituent un document clé pour comprendre ce nouveau statut des objets. La brochure, qui servira de mode d'emploi [→ *Mode d'emploi*] aux collectes d'objets pour le musée de l'Homme, synthétise, avec

un grand souci de systématicité, des considérations théoriques et des conseils pragmatiques :

> Presque tous les phénomènes de la vie collective sont susceptibles de se traduire par des objets donnés, à cause de ce besoin qui a toujours poussé les hommes à imprimer à la matière la trace de leur activité. Une collection d'objets systématiquement recueillis est donc un riche recueil de « pièces à conviction », dont la réunion forme des archives plus révélatrices et plus sûres que les archives écrites, parce qu'il s'agit ici d'objets authentiques et autonomes, qui n'ont pu être fabriqués pour les besoins de la cause et caractérisent mieux que quoi que ce soit les types de civilisation. (6-7)

Les objets sont pourvus d'une fonction testimoniale, mais aussi d'une vertu probatoire, qui relève à la fois du régime judiciaire et du régime historien ; mais à la différence des archives écrites et, plus largement, des données discursives, ils ne sont pas conditionnés par la situation ethnographique dans laquelle ils ont été produits. Pour que cette vertu probatoire soit effective, il est indispensable que l'ethnographe « ne se contente pas de la récolte sèche des objets » (5), mais documente aussi leurs usages, les coutumes et les croyances qui s'y rattachent, par la rédaction systématique de fiches descriptives. La fiche devient ainsi le maillon essentiel entre le terrain et le musée, qui garantit le traitement scientifique et la « traçabilité » de l'objet. Dans un article de 1936, intitulé « L'ethnologie et la muséographie », André Leroi-Gourhan, qui rappelle à quel point elle est nécessaire à la « caractérisation des "témoins" » (1936 : 28), en détaille les composantes attendues : localisation, nom de l'objet, description technique, usage, identité du possesseur, dessin ou photographies, etc. Une telle grille, stimulant la minutie de l'observation, permet de déployer le microcosme que l'objet condense, mais aussi d'inscrire son étude dans un régime scientifique moderne (collaboratif, cumulatif), qui traite les phénomènes en série. D'un point de vue scientifique, l'objet est jugé d'autant plus révélateur qu'il est plus ordinaire. En réaction à la vogue de l'« art nègre », l'intérêt esthétique de l'objet, néces-

sairement conditionné par les systèmes de valeurs de l'observateur, est laissé aux profanes. Paul Rivet, alors directeur du musée d'ethnographie du Trocadéro, note ainsi, dans un article écrit pour la revue *Documents* :

> Il suffit de parcourir les musées pour constater que les collections sont trop souvent formées d'objets de choix, remarquables, soit par leur rareté, soit par la facture artistique ou soignée. En agissant de la sorte, les collectionneurs ont commis la faute d'un homme qui voudrait juger de la civilisation française actuelle par les objets de luxe qu'on ne rencontre que dans un groupe très limité de la population. Or, ce qu'il importe de connaître, ce sont tous les aspects, ou tout au moins l'aspect moyen, d'une civilisation, et non pas l'aspect exceptionnel qu'elle revêt dans les classes privilégiées. ([1929] 1991 : 133)

Suivant cette perspective, l'objet est destiné à documenter non plus des stades culturels, mais des aires culturelles ; son étude est donc justifiée par des arguments diffusionnistes, la propagation des techniques permettant de restituer l'histoire des échanges entre sociétés. Dans les « Remarques préliminaires » du *Manuel d'ethnographie*, Marcel Mauss lui donne une tournure plus provocatrice : « l'objet est dans bien des cas la preuve du fait social : un catalogue de charmes est un des meilleurs moyens pour dresser un catalogue de rites » ([1947] 2002 : 7). Dans les *Instructions sommaires*, figurent aussi ces lignes souvent citées :

> Une boîte de conserve, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare. Il ne faut donc pas craindre de recueillir les choses même les plus humbles et les plus méprisées […] En fouillant un tas d'ordures, on peut reconstituer toute la vie d'une société. (2004 : 8-9)

L'objet ethnographique remet précisément en cause la partition entre l'œuvre et l'outil, le beau et l'utile, le noble et l'ignoble. Mais il faut garder en tête que les *Instructions* reflètent la théorie et non la pratique : dans les faits, il est peu probable que l'objet usuel suscite véritablement le même enthousiasme que l'objet

exceptionnel. De même, les *Instructions* invitent à lutter contre le privilège accordé à l'objet « pur », à ne pas exclure du champ d'attention les objets marqués par l'influence européenne ; mais de tels objets, dans les faits, demeurent le plus souvent déconsidérés. Si, dans le cadre du « musée-laboratoire », tous les objets se valent bel et bien au sein du laboratoire, tel n'est pas le cas dans les vitrines du musée. Les vers de Paul Valéry, qui seront gravés en lettres dorées sur le fronton du musée de l'Homme (inauguré en 1937), permettent de lever ce conflit de valeurs entre science et art, entre loi de la série et règne de l'exception : « Choses rares ou choses belles / Ici savamment assemblées / Instruisent l'œil à regarder / Comme jamais encore vues / Toutes choses qui sont au monde ». Ni la rareté ni la beauté ne sont des critères pertinents pour l'ethnologue, mais elles peuvent néanmoins être convoquées comme arguments à la fois pédagogique et publicitaire.

Les artefacts extra-occidentaux suscitent la ferveur au-delà des cercles des spécialistes, d'une façon qui se distingue parfois de l'intérêt qu'y trouvent les amateurs d'« art nègre ». On sait que cet attrait est partagé par certains surréalistes, au premier rang desquels André Breton, et par les surréalistes dissidents, dans l'orbite de *Documents* [→ Documents *: Le prosaïsme du monde*]. Fasciné par les fameuses poupées kachinas des Indiens hopi, sensible, aussi, aux objets « impurs », Breton l'est toutefois pour des raisons distinctes de celles des ethnologues : l'objet est prisé pour l'émerveillement qu'il suscite, le sentiment de comblement qu'il fait naître (Debaene, 2002) [→ Fétiches et objets magiques : perspectives surréalistes sur la matérialité de la pensée], mais aussi pour ses silences, pour ce qui en lui résiste à la « réduction » ethnographique, plutôt que pour sa propension à être constitué en porte-parole d'une société. Si l'objet ethnographique, en qualité d'objet-témoin, est au cœur de la discipline, il est cependant investi très variablement par les acteurs qui la façonnent ou qui gravitent autour d'elle.

## Les conditions d'une destitution

Les pratiques ethnographiques et muséographiques qui régissent la vie des objets connaissent ainsi dans l'entre-deux-guerres d'importantes innovations. Mais, dans le même temps, les façons dont les ethnologues les acquièrent et les font parler se trouvent aussi mises en question, de sorte que le lien entre terrain ethnographique et collecte d'objets, jusqu'alors perçu comme évident et nécessaire, va peu à peu devenir caduc. Significatifs sont, à cet égard, les propos rétrospectifs de Lévi-Strauss, dans un entretien de 1971 :

> Quand je préparais mes missions principales au Brésil [dans les années 1930], le musée de l'Homme était en formation et Mauss lui avait instillé un véritable mysticisme de l'objet. Non sans raison, il pensait que le moindre objet, si on savait convenablement le lire, reflétait comme un microcosme toute l'économie matérielle et morale d'une société. Sur le terrain, intimidé par ces consignes, j'ai consacré à la collecte, à l'étude et à la description des objets et de leurs techniques de fabrication un temps que je regrette aujourd'hui d'avoir soustrait aux croyances et aux institutions. (Loyer, 2015 : 230)

L'intérêt pour les objets semble ainsi relégué à la préhistoire de la discipline. Pour contribuer à cette destitution (partielle) des objets, plusieurs dynamiques (épistémologiques, institutionnelles, idéologiques) se corrèlent, qu'on se contentera ici d'esquisser.

Des déplacements épistémologiques, d'abord, qui contribuent à découpler objet matériel et objet de connaissance. L'idée d'objet-témoin implique en effet une certaine circularité : l'objet témoigne de la culture qui l'a produit, qui, en retour, dote l'objet d'une fonction et d'une signification. Qui plus est, l'empirisme qui soutient cette conception est certes rationnalisé (et certains acteurs promeuvent à vrai dire l'étude de réalités immatérielles – Debaene, 2006), mais sa radicalité limite les possibilités d'élaboration théorique. Le structuralisme

et le marxisme viseront précisément à dépasser ce stade descriptif. À partir des années 1950, à la faveur de l'import dans la discipline de ces courants de pensée, la recherche n'est plus centrée sur « l'étude des civilisations matérielles » ; elle se propose désormais de construire des objets d'étude immatériels : masques et totems, autrement dit, cèdent peu à peu la place aux « structures de la parenté » ou aux « dynamiques urbaines ». Sans être évincé du champ, l'intérêt pour l'objet devient dès lors du ressort de sous-champs disciplinaires spécifiques : il est redistribué entre l'anthropologie des techniques et l'histoire de l'art, qui travaillent toutes deux à penser la facture de l'objet sans nécessairement la référer à sa représentativité culturelle. L'anthropologie des techniques, qui prend son essor avec les travaux de Leroi-Gourhan, propose de s'attacher aux comportements techniques de l'*homo faber* plutôt qu'à leurs produits, afin de parvenir à une compréhension structurale du système technique d'une société. Le Centre de formation aux recherches ethnologiques, mis en place en 1946 sous son impulsion, repose alors encore sur la solidarité entre ethnographie et muséologie, mais la méthode promue (via la notion de chaîne opératoire, notamment) déporte l'attention de l'objet vers son processus de fabrication et donc vers l'individu qui pense et agit. De même, l'approche développée par les historiens de l'art (Jean Laude, par exemple) consiste non plus à voir dans l'objet un reflet de la culture dont il est issu, mais à en proposer, dans une perspective structurale, une approche stylistique qui rende compte de ses propriétés formelles. À partir des années 1960, plusieurs expositions du musée de l'Homme mettent à l'honneur non plus la « moisson » récoltée par telle mission (comme c'était le cas dans les années 1930), mais des « chefs-d'œuvre » de telle provenance. Exclure la composante esthétique de l'approche ethnographique de l'objet, comme le proposaient Rivet ou Mauss, n'est plus jugé satisfaisant : il importe de comprendre la façon dont sa valeur esthétique est conçue et perçue par ses producteurs (Bondaz, 2014), sans ignorer le plaisir qu'il procure à ceux qui

le contemplent. L'objet ethnographique, qu'il soit œuvre ou outil, se trouve ainsi extrait d'une approche qui en fait le témoin de la culture dont il est issu : il est désormais envisageable non seulement de le penser en dehors de la question de la typicité culturelle, mais aussi d'interroger plus largement les processus de création dans leur dimension sociale.

La place de l'objet dans la discipline est affectée, ensuite, par un déplacement institutionnel. Le musée, institution phare dans les années 1930, perd peu à peu sa centralité après 1945. Alors qu'il avait été promu « musée-laboratoire » dans l'entre-deux-guerres, le lien entre recherche et musée se distend au cours du siècle. La première phase d'institutionnalisation de la discipline, initiée dans les années 1910, a abouti avec l'ouverture du musée de l'Homme, en 1937, qui connaît d'abord un vif succès, puis un vieillissement rapide dès l'après-guerre (en différé, le musée des Arts et Traditions populaires connaît d'ailleurs une trajectoire analogue : Segalen, 2005). Cette désaffection relative va de pair avec l'invention d'autres formes de production et de diffusion du savoir : le laboratoire a pris son autonomie vis-à-vis du musée, qui n'est plus un lieu névralgique d'innovation scientifique, mais qui reste néanmoins crucial en tant que lieu politique de la discipline. Une anecdote témoigne de l'importance prise par le laboratoire dans l'équilibre institutionnel de la discipline, ainsi que du recul des pratiques de collecte. Au cours de ses terrains au Brésil dans les années 1930, Lévi-Strauss avait collecté un grand nombre d'objets, entrés directement au musée de l'Homme. Tel n'est plus le cas pour la génération qu'il a contribué à former. Dans une lettre du 24 mars 1964 adressée à Jacques Millot, alors directeur du musée, Lévi-Strauss signale l'arrivée au Laboratoire d'anthropologie sociale (qu'il a fondé et dirige depuis 1960) d'une « caisse d'objets ethnographiques provenant des Indiens Guayaki et Moro » issue de la mission menée par Pierre Clastres et Lucien Sebag au Paraguay. Si Lévi-Strauss estime que « la destination naturelle doit être le musée de l'Homme », il négocie néanmoins les conditions dans

lesquelles les deux chercheurs pourront, au sein du musée, travailler sur ces objets (il s'agit en effet du premier transfert de cet ordre), et précise que « le Laboratoire entend se réserver la publication de l'étude ethnologique et technique portant sur l'ensemble de la collection » – conditions auxquelles consent son interlocuteur (Lévi-Strauss, lettre à Jacques Millot, 24 mars 1964). À partir des années 1960, les jeunes chercheurs qui partent sur le terrain cessent quasiment de ramener des collections au musée ; certains terrains, en revanche, contribuent à documenter des collections constituées auparavant (de L'Estoile, [2007] 2010 : 236). Un lent déclin des acquisitions au musée de l'Homme s'engage alors. Les objets restent évidemment au cœur de l'institution (ce dont témoigne par exemple la revue *Objets et Mondes*, éditée à partir de 1960 par le musée), mais non plus de la discipline.

Enfin et surtout, la place des objets dans la discipline est affectée par un déplacement idéologique : la prise de conscience de la matrice coloniale de l'ethnologie, ou plus exactement la réévaluation du colonialisme – que l'ethnologie ait un ancrage colonial n'était pas problématique tant que celui-ci n'est pas foncièrement remis en question ; cela le devient quand l'anticolonialisme gagne du terrain. *Tristes tropiques* (1955) sera le signal « grand public » de cette mauvaise conscience coloniale. L'encadrement colonial a organisé et favorisé l'exportation de biens culturels : dès lors que son autorité est jugée illégitime, la collecte peut être réinterprétée comme pillage. Une telle lecture n'épuise certes pas l'ensemble des pratiques de collecte en contexte colonial, mais ce soupçon se trouvera désormais attaché à l'ensemble de leurs produits. Cette conscience critique a été précocement formulée par Michel Leiris dans les différents textes écrits au moment de la mission Dakar-Djibouti. L'épisode, devenu fameux, du vol du *boli*, relaté dans *L'Afrique fantôme* (1934), révèle toute l'ambiguïté de cette prise de conscience. De passage au Mali, dans la région de Kéméni, l'équipe procède, les 6 et 7 septembre 1931, à l'extorsion de

deux objets cultuels propres à la société initiatique du *kono* ; le 7 septembre, au soir du deuxième vol, qu'il a personnellement perpétré, Leiris écrit dans son journal : « depuis le scandale d'hier, je perçois avec plus d'acuité l'énormité de ce que nous commettons. […] Je constate avec une stupeur qui, un certain temps après seulement, se transforme en dégoût, qu'on se sent tout de même joliment sûr de soi lorsqu'on est un blanc et qu'on tient un couteau dans sa main… » ([1934] 2014 : 136-137). On sait que la publication de *L'Afrique fantôme* est à l'origine de la brouille entre Leiris et Griaule, qui lui reproche de salir la réputation de l'ethnographie. L'« acuité » de la prise de conscience, néanmoins, n'empêche pas les taches aveugles. Dans une lettre à son épouse Louise Leiris du 19 septembre 1931, Leiris écrit :

> les méthodes de collecte des objets sont, neuf fois sur dix, des méthodes d'achat forcé, pour ne pas dire de réquisition. […] Autant des aventures comme celles du *kono*, tout compte fait, me laissent sans remords, puisqu'il n'y a pas de moyens d'avoir de tels objets et que le sacrilège lui-même est un élément assez grandiose, autant les achats courants me laissent perplexe, car j'ai bien l'impression qu'on tourne dans un cercle vicieux : on pille des Nègres, sous prétexte d'apprendre aux gens à les connaître et les aimer, c'est-à-dire, en fin de compte, à former d'autres ethnographes, qui iront eux aussi les « aimer » et les piller. ([1931] 1996 : 204)

Tout en se dédouanant de ses méfaits les plus manifestes, Leiris a conscience de prendre part à un dispositif moralement répréhensible, qui a d'abord vocation à assurer sa propre perpétuation. On peut, à sa décharge, le créditer de l'idée selon laquelle la violence ordinaire est plus insidieuse que ses formes éclatantes ; reste que cette façon contrastée de s'accommoder avec sa conscience déconcerte : elle témoigne de la difficulté, pour les acteurs de l'ethnologie, à mesurer toutes les implications de son ancrage colonial. C'est précisément ce à quoi Leiris s'attachera dans « L'ethnographe devant le colonialisme » (1950), d'une façon cette fois radicale et systématique. Il n'est plus possible, désormais, d'ignorer que l'acquisition d'objets ethnographiques s'accompagne d'une part de contrainte, qu'elle soit

d'ordre symbolique, financière, ou qu'elle passe par la menace ou la force. Après la Deuxième Guerre mondiale (et, sans doute, l'expérience de la réquisition en France occupée), dans le contexte des guerres d'indépendance et de la conférence de Bandung, revenir triomphant au musée de l'Homme avec un « butin » n'est donc plus chose envisageable.

## Objets suspects : des « membres épars », des « membres morts »

Ce dernier aspect affecte aussi les réflexions sur les méfaits de la décontextualisation muséale, qui changent elles aussi de nature après-guerre. Cette critique était d'ordre épistémologique dans les années 1930 : sans travail de documentation sur le terrain, sans effort de contextualisation au musée, l'objet, devenu « muet », ne peut plus témoigner. Elle est explicitement politique dans les années 1950 : la décontextualisation reconduit sur le plan symbolique la violence de l'extraction. Tel est le propos d'Aimé Césaire dans le *Discours sur le colonialisme*, qui comporte une critique virulente à l'égard des ethnographes, « tous tenants déclarés ou honteux du colonialisme pillard » ([1955] 2013 : 315) – ou plus exactement, de certains ethnographes (Debaene, 2013). Dans l'avant-dernière section du texte, réquisitoire en règle contre Roger Caillois, Césaire formule une critique acerbe du musée :

> Et pas une minute, il ne vient à l'esprit de M. Caillois que les musées dont il fait vanité, il eût mieux valu, à tout prendre, n'avoir pas eu besoin de les ouvrir ; que l'Europe eût mieux fait de tolérer à côté d'elle, bien vivantes, dynamiques et prospères, entières et non mutilées, les civilisations extra-européennes ; qu'il eût mieux valu les laisser se développer et s'accomplir que de nous en donner à admirer, dûment étiquetés, les membres épars, les membres morts ; qu'au demeurant, le musée par lui-même n'est rien ; qu'il ne veut rien dire, qu'il ne peut rien dire, là où la béate satisfaction de soi-même pourrit les yeux, là où le secret mépris des autres dessèche les cœurs, là où,

> avoué ou non, le racisme tarit la sympathie […]. Non, jamais dans la balance de la connaissance, le poids de tous les musées du monde ne pèsera autant qu'une étincelle de sympathie humaine. (326)

En vertu de la métaphore qui voit dans une culture un organisme vivant, les objets ethnographiques exposés au musée en deviennent les reliques, à la fois embaumées et méprisées. Le musée apparait dès lors, conjointement, comme l'incarnation de l'idéologie prédatrice du colonialisme et comme le fleuron de sa bonne conscience. *Les Statues meurent aussi* (1953) de Chris Marker, Alain Resnais, et Ghislain Cloquet, produit par *Présence africaine*, l'un des premiers films à mettre directement en cause l'entreprise coloniale française, dit alors aussi son hostilité de principe à une muséification et à un esthétisme jugés mortifères : « Un objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu, et quand nous aurons disparu, nos objets iront là où nous envoyons ceux des nègres : au musée. »

Dans le chapitre « Arts perdus » d'*Afrique ambiguë*, Georges Balandier (qui a d'ailleurs pris part à la conception du film) formule un propos analogue. À la suite de Lévi-Strauss, qui, en ouverture de *Tristes tropiques*, s'en prenait deux ans plus tôt aux voyages et aux explorateurs, il formule ses griefs à l'encontre d'un autre fétiche de la discipline :

> Je hais les objets, surtout ceux que l'on regarde comme le produit des arts, exilés des relations humaines qui leur donnaient une pleine signification ; les objets en vitrine, aussi impuissants devant les visiteurs que les morts devant les foules de la Toussaint. Les uns et les autres sont sans défense : nous avons alors l'infinie possibilité de les considérer et de les traiter à notre guise. Ils deviennent des prétextes. ([1957] 1983 : 133)

La comparaison fait des objets non pas des choses inanimées, mais des êtres jadis animés, réduits au silence et exploités suivant le bon vouloir des vivants. Leur décontextualisation muséale leur confère une disponibilité troublante, qui se prête à l'abus de pouvoir. Cette déclaration de haine procède donc par déplacement métonymique : Balandier hait moins les objets que

ce que « nous » en faisons (de même que Lévi-Strauss haïssait moins les voyages que leurs mésusages narcissiques et dévastateurs) – l'objet n'est réprouvé qu'en tant qu'il est la matérialisation des rapports de domination dans lesquels il est pris. Au fil du chapitre, Balandier fait ainsi part de sa méfiance envers les artefacts indigènes, pour lui associés à la pratique d'une ethnologie fascinée par un monde perdu dont il s'agirait de recueillir les vestiges, et peu soucieuse des hommes vivants qui les ont produits. Évoquant sa brève expérience, avant-guerre, auprès des collections du musée de l'Homme, il note :

> Je me demandais si nous accepterions qu'une image globale de la civilisation française fût présentée à des regards étrangers dans des vitrines habilement composées. L'équilibre sera pourtant rétabli lorsque les peuples exotiques auront constitué notre ethnographie et exprimé, par des musées, leur représentation de nos sociétés et de nos cultures. (136)

Avouant aussi, par allusion aux tactiques ethnographiques de Marcel Griaule, son peu de goût pour les « commandos ethnologiques », se refusant à « participer à une entreprise de dépossession dont les Africains commencent à nous demander les comptes », il entend plutôt s'attacher à « saisir dans leur contexte actuel les œuvres de l'art nègre » (137-138), ce qui inclut leur fabrication hâtive à des fins commerciales ou leur dégradation guignolesque pour le divertissement des administrateurs (143).

« Ces bijoux en toc que les explorateurs offraient aux sauvages pour les amadouer, voici que le nègre nous les rend », dit ainsi le commentaire des *Statues meurent aussi*. L'apparition d'une production destinée à l'ethnologue, qui l'expose à être la dupe de l'indigène, peut dès lors apparaître comme une façon de miner la relation de domination. Un passage du *Devoir de violence*, roman de Yambo Ouologuem, figure une telle possibilité. Ce passage met en scène Fritz Shrobenius (personnage fictif, mais dont le nom est décalqué de l'ethnologue allemand Leo Frobenius), ethnologue de passage dans l'empire ouest-africain imaginaire du Nakem, particulièrement avide d'artefacts

locaux. « Marchand-confectionneur d'idéologie » habile à faire fonctionner les « tiroirs-caisses » de tous les musées du monde, il incarne une exaltation à la fois naïve, cynique et prédatrice qui sera reprochée aux grandes missions ethnographiques de l'entre-deux-guerres. Sa visite au Nakem a pour effet d'enclencher les spéculations intellectuelles et financières sur « l'art nègre », que « la négraille » s'emploie d'abord à lui « offri[r] par tonnes, conséquemment et gratis » (1968 : 111). Pour satisfaire cette voracité malgré la pénurie d'artefacts, Saïf, souverain du Nakem, s'emploie à faire « enterrer des quintaux de masques hâtivement exécutés à la ressemblance des originaux », puis à les exhumer pour revendre à prix d'or « ces chefs-d'œuvres en péril depuis un temps ô combien immémorial » (112). Le faux fait ici office de riposte, qui exacerbe la hantise des objets fabriqués « pour les besoins de la cause » (pour reprendre les termes des *Instructions sommaires*) : façon de prendre les ethnologues au piège de leurs propres lubies. Si les objets ethnographiques apparaissent désormais comme la matérialisation de la violence et de la mauvaise conscience coloniales, le faux peut pour sa part incarner la propension du dominé à infléchir, par la ruse, la situation de domination. La fonction testimoniale de l'objet s'en trouve, quoi qu'il en soit, subvertie : il ne témoigne plus guère que de la demande occidentale en la matière.

⋆

Les objets ethnographiques – préhensibles, reproductibles, incarnant la discipline sur la scène publique – cristallisent à la fois la ferveur et le désaveu qui l'ont entourés au cours du siècle. S'ils ont une place de choix dans le dispositif scientifique mis en place dans l'entre-deux-guerres, ils tombent de leur piédestal quand les déterminations politiques et économiques de celui-ci apparaissent au grand jour. C'est que l'attention contextuelle que les ethnologues ont développée à leur égard dans les années 1920, bien réelle, demeure néanmoins partielle : ils se sont ren-

dus attentifs aux conditions de fabrication et d'usage dans la culture locale, mais non pas, d'emblée, aux termes de l'échange en situation coloniale. Objets-témoins des sociétés dont ils ont été extraits, ils deviennent les objets-témoins de l'idéologie dans laquelle ils ont été acquis : du « colonialisme pillard », pour le dire avec Césaire. La fascination pour l'objet extra-occidental, qu'elle soit d'ordre esthétique ou scientifique, a en somme détourné l'attention de ses conditions d'acquisition. « Il y a un contrat symbolique autour de la beauté : de même qu'on ne parle pas d'argent à table, on doit taire au musée les origines laborieuses des objets qu'on expose », notait en ce sens Denis Hollier dans sa préface à la réimpression de *Documents* (1991 : XI). Reconnaître la propension de la discipline à surinvestir les objets, c'est aussi admettre que les « primitifs » ne sont pas seuls à pouvoir être taxés de fétichisme : le fétichisme occidental à l'égard des objets extra-occidentaux consiste à masquer les rapports de domination dont leur présence dans les collections européennes est le produit.

Pour que des mesures de restitution soient engagées, il aura fallu attendre l'effet conjugué des revendications des peuples spoliés, des travaux d'anthropologues sur l'objet, son rôle mémoriel et identitaire, et de la réouverture du passé colonial. La restitution de vingt-six œuvres des trésors royaux d'Abomey par la France au Bénin et la cérémonie à laquelle elle a donné lieu à l'automne 2021 confirment, s'il en est besoin, la preuve de l'investissement symbolique dont les objets sont le lieu : symboles de la possibilité d'autodétermination, dotés d'un rôle crucial dans les processus d'affirmation identitaire et politique. Reste désormais à réécrire l'histoire de ces objets « mutants », selon la formule de S. B. Diagne (2020), en y intégrant tous les contextes et les mondes entre lesquels ils ont transité.

## Bibliographie

Balandier Georges, *Afrique ambiguë* [1957], Paris, Plon, 1983.
Bataille Georges, « Musée », *Documents*, n° 5, 1930, repris dans *Documents (1929-1931)*.

Césaire Aimé, « Discours sur le colonialisme » [1955], repris dans *Écrits politiques, 1935-1956,* Paris, Jean-Michel Place, 2013.

*Documents (1929-1931)*, réimpression en deux volumes, préface de Denis Hollier, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

Griaule Marcel, « Poterie », *Documents*, n° 4, 1930, repris dans *Documents (1929-1931)*.

– *Méthode de l'ethnographie,* Paris, PUF, 1957.

*Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Paris, Musée d'ethnographie et Mission scientifique Dakar-Djibouti, 1931.

Leiris Michel, *Miroir de l'Afrique*, éd. Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1996.

– *L'Afrique fantôme* [1934], *L'Âge d'homme*, éd. Denis Hollier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

– « L'ethnographe devant le colonialisme », *Les Temps modernes*, n° 58, août 1950. Repris dans *Cinq études d'ethnologie* [1969], Paris, Gallimard, « Tel », 1988.

Leroi-Gourhan André, « L'ethnologie et la muséographie », *Revue de synthèse*, février 1936, t. XI, n° 1.

Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques* [1955], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

– Lettre à Jacques Millot, 24 mars 1964, et réponse de Jacques Millot à Claude Lévi-Strauss, 27 mars 1964, Laboratoire d'anthropologie sociale, fonds Lévi-Strauss, FLS. C.02.01.01, et FLS. C.02.01.02.

– « *L'Express* va plus loin avec Claude Lévi-Strauss », *L'Express*, 15-21 mars 1971, cité par Emmanuelle Loyer, *Lévi-Strauss*, Paris, Flammarion, « Grandes Biographies », 2015.

Marker Chris, Resnais Alain, Cloquet Ghislain, *Les Statues meurent aussi*, Paris, Présence africaine, 1953.

Mauss Marcel, *Manuel d'ethnographie* [1947], Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2002.

Ouologuem Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Le Seuil, 1968.

Rivet Paul, « L'étude des civilisations matérielles ; ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents*, n° 3, 1929, repris dans *Documents (1929-1931)*.

Rivet Paul, Rivière Georges Henri, « La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti », *Minotaure*, n° 2, 1933.

## Collecte : du terrain au musée

La collecte désigne une opération de prélèvement effectuée dans le cadre d'un terrain ethnographique, et, par métonymie, le produit de cette opération ; ce produit est requalifié en collection quand il entre au musée : la collecte fait donc trait d'union entre ces deux lieux de savoir. Maître-mot de l'enquête ethnographique dans l'entre-deux-guerres, elle structure alors l'ensemble de la discipline. Entre 1926 et 1940, l'Institut d'ethnologie parraine ainsi une centaine de missions ethnographiques, qui ont enrichi les collections françaises de milliers de pièces (de l'Estoile, 2007 ; Delpuech, 2017) ; « un lien historique étroit existe entre la mise en place de méthodes d'enquête spécifiques à l'ethnographie et la volonté d'organiser scientifiquement les collectes d'objets, qui permet ainsi de repérer un paradigme de la collecte dans l'institution de l'ethnologie » (Bondaz, 2014 : §5). L'inventaire des acquisitions de la mission Dakar-Djibouti (1931-1933), dressé par Paul Rivet et Georges Henri Rivière pour la revue *Minotaure*, condense les composantes de ce paradigme : insistance sur le décompte numérique des objets collectés ; métaphores de la récolte (paradigme naturaliste) et du butin (héritage des guerres coloniales) ; répartition anticipée de la collecte, organiquement pluridisciplinaire (mêlant artefacts et spécimens naturels) entre différentes institutions de conservation qui rétablissent les lignes disciplinaires ; emploi de techniques d'enregistrement novatrices, destinées à assurer l'articulation entre collecte matérielle et collecte immatérielle. Seule la contextualisation maximale de la collecte la rend susceptible d'un traitement scientifique : « c'est une piètre victoire que la récolte de ces témoins muets », écrira Marcel Griaule dans sa *Méthode de l'ethnographie*, « s'ils ne peuvent être remis, grâce à une documentation intensive, dans l'atmosphère de la société qui les a produits » (Griaule, 1957 : 29). Les fiches de terrain, d'abord consacrées aux objets, assurent cette fonction. Mais un fait immatériel peut aussi devenir l'objet d'une fiche : cette extension suggère que « le modèle de la collecte structure en fait toute l'activité ethnologique » (de l'Estoile, 2007 : 198).

Dans une approche postcoloniale de l'ethnologie, la pratique a été l'objet de critiques virulentes. Derrière son apparente neutralité, le terme lui-même est problématique, car il oblitère l'acteur autochtone : postulant la disponibilité des objets, elle assimile le geste à un prélèvement effectué dans un milieu naturel, et escamote donc les interactions avec ceux qui les ont produits, les utilisent ou les possèdent. Naturaliser l'artefact contribue ainsi à suggérer l'innocuité du geste. Sans négliger la grande diversité des pratiques de collecte (du point de vue de leurs modalités comme de leurs finalités), ni la singularité de la « biographie » de chaque objet, il importe désormais de mesurer l'impact d'un tel geste sur les vies ultérieures des artefacts.

*Éléonore Devevey*
*Université de Genève*

### Pour aller plus loin…

Bondaz Julien, « Entrer en collection. Pour une ethnographie des gestes et des techniques de collecte », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 4, 2014.

Delpuech André, « Collectes, collecteurs, collections dans les années trente. Entre théorie ethnologique et réalités pratiques », *Les Années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, dir. André Delpuech, Christine Laurière, Carine Peltier-Caroff, Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, « Archives », 2017.

L'Estoile Benoît de, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers* [2007], Paris, Flammarion, « Champs essais », 2010.

## *Documents* : le prosaïsme du monde

Revue illustrée, sous-titrée « Archéologie Beaux-Arts Ethnographie Variétés », *Documents*, qui paraît pendant deux ans (1929-1930), constitue un point de rencontre entre avant-garde esthétique (les surréalistes dissidents) et ethnologie naissante, entre érudition et provocation. On a coutume, à la suite de Denis Hollier, de définir sa ligne par une série d'*anti-* : anti-idéalisme, anti-esthétisme, anti-humanisme (Hollier, 1991) – et d'y voir la réalisation visuelle la plus créative du « bas matérialisme » de Georges Bataille, servie, notamment, par les photographies de Jacques-André Boiffard. Les articles de chaque livraison, délibérément éclectiques, sont consacrés aux arts, des plus anciens (peintures rupestres, sculptures des Cyclades...) aux plus contemporains (Picasso, Klee, Giacometti...), à la culture populaire, au corps humain ou aux objets techniques... L'article « Poterie », signé Marcel Griaule, qui figure dans le « Dictionnaire critique » du quatrième numéro, est révélateur du rapport que la revue entretient à ces derniers. Griaule y pointe l'insuffisance commune aux « archéologues » et aux « esthètes », dont l'ethnographe doit quant à lui se garder, en étant attentif au « contenant » autant qu'au « contenu » : aux usages concrets de l'objet, aux règles qui les régissent, à son environnement sensible ; en veillant à ne pas s'en tenir à une approche visuelle, mais à produire une connaissance qui sollicite tous les sens. Griaule fait aussi valoir la légitimité intellectuelle de l'imagination, complétée et contrôlée par l'observation empirique des usages contemporains. L'entrée « Musée », proposée par Bataille dans le numéro suivant, convoquera à son tour l'opposition entre contenant (les salles) et contenu (les visiteurs). Dans les deux articles, le déport de l'attention du contenant vers le contenu, qui valorise l'éphémère et le contingent, manifeste une résistance à la décontextualisation de l'objet ou de l'institution, soit au refus de l'effacement des humains qui les animent. Mais il faut aussi mesurer ce qui distingue leur approche. Tandis que Griaule appelle à réinscrire l'objet dans un ensemble de pratiques et de représentations collectives, Bataille, pour sa part, s'emploie à repeupler un lieu des corps et des désirs qui en sont la sève. Son propos ne consiste pas à dire que le musée abstrait les objets de leur valeur d'usage, mais à caractériser l'attitude esthétique du visiteur, dont la venue au musée constitue un véritable rite. Ces deux entrées sont révélatrices des possibilités de dialogue autant que de dissension entre les deux pans des animateurs de *Documents*, « anti-esthètes » et ethnographes. C'est notamment sur la compréhension de la valeur d'usage, l'une profane (attentive à la fonction sociale et économique, aux continuités, côté ethnologie), l'autre sacrée (à penchant fétichiste, en quête de ruptures, côté avant-garde), que ces deux tendances divergeront (Hollier, 1991).

*Éléonore Devevey*
*Université de Genève*

### Pour aller plus loin…

*Documents (1929-1931)*, réimpression en deux volumes, préface de Denis Hollier, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

Didi-Huberman Georges, *La Ressemblance informe ou le gai-savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

Hollier Denis, « La valeur d'usage de l'impossible », préface à la réimpression de la revue *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

# Ethnocritique des objets littéraires

*Jérôme* Meizoz
*Université de Lausanne*

L'ethnocritique est un courant d'analyse textuelle dans le sillage de la sociocritique de Claude Duchet, qui étudie la reconfiguration des modèles culturels par les textes littéraires (Privat, [1994] 2002). Elle articule une poétique textualiste à une ethnologie du symbolique pour explorer toute la densité de la culture du texte. En sondant la mémoire longue des sociétés, elle interroge la productivité des réécritures successives qui déplacent et remotivent nombre de contenus familiers aux ethnographes. «Toute une mythologie est déposée dans notre langage», notait déjà Wittgenstein dans ses *Remarques sur le* Rameau d'or *de Frazer* ([1932] 1982 : 22). Et Todorov d'ajouter : «L'une des fonctions pratiques de la critique […] est je crois de nous rendre plus conscients de notre conditionnement mythologique» ([1981] 1984 : 11). Pensons, dans les sociétés européennes, à tout ce qui concerne le cycle annuel, le calendrier agraire, la temporalité religieuse, les rites de passage et toutes les «façons» d'apprêter la nature par la culture (arts de faire comme la cuisine, la couture, le chant, etc. ; diversité des techniques du corps, etc.). La «culture matérielle» constituant une dimension fondatrice du geste ethnographique, l'ethnocritique lui consacre une large part de ses investigations. Avec les notions de «chronotope» et de «dialogisme», Mikhaïl Bakhtine

y fait figure de référence aux côtés de Jack Goody (oralité et écriture), Pierre Bourdieu (distinction et ethnocentrisme de classe) et Norbert Elias (processus de civilisation).

Nombre d'objets matériels sont refoulés de la culture dominante ou négligés par une cécité lettrée à l'égard des pratiques les moins légitimes (cultures rurales, ouvrières, colonisées ou minorisées ; pratiques vernaculaires, etc.). La *doxa* d'une société est énoncée explicitement par des institutions, textes ou monuments, mais elle reste implicite dans l'usage des objets ordinaires dont la complexité culturelle reste immergée dans l'évidence du quotidien. Re-culturer le texte littéraire, retrouver ses substrats enfouis et leurs effets de signification, cela implique de les saisir dans le dialogisme culturel souvent conflictuel qui les porte. Ainsi, le discours narratif (quand il incarne la culture lettrée) est-il distinct de celui des personnages (paysans de Balzac ou Maupassant, artisans urbains de Zola, etc.), mais aussi de celui des lecteurs (immédiats, familiers des allusions d'époque ou très ultérieurs, susceptibles de ne plus les saisir). Chaque discours reconfigure les contenus culturels selon son point de vue et ses intérêts propres, faisant du roman un concert de voix en tension, parfois irrésolues. Dans cette perspective, *lire* un texte, ce n'est pas seulement le *décoder* au sens linguistique mais reconstruire le champ (discursif, littéraire, culturel) où il se déploie. Sans pour autant le forclore dans cette origine puisque les substrats culturels profonds (comme le calendrier religieux, le cycle agraire ou les assignations genrées) se caractérisent par leurs persistances et réactualisations dans l'histoire.

L'approche ethnocritique, écrit Marie Scarpa dans « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », qui « s'intéresse fondamentalement à la polyphonie culturelle et plus spécialement […] aux formes de culture dominée, populaire, folklorique, illégitimes, dans la littérature écrite dominante, savante, cultivée, légitime » (2001 : 286), fait resurgir des traits culturels qui demeurent invisibles tant que le chercheur n'interroge pas les présupposés de la culture savante dont il hérite, comme

les modalités de la lecture littéraire. Mais l'ethnocritique ne se contente pas d'un repérage ethnographique qui écrémerait quelques motifs traditionnels à la surface du texte. Au contraire, il s'agit de montrer, selon les mots de Pierre Bourdieu dans *Choses dites*, « tout ce que le récit doit à la réinterprétation que son auteur fait subir aux éléments primaires » : ceux-ci en effet « reçoivent un nouveau sens de leur insertion dans le système de relations constitutif de l'œuvre […] et aussi dans la culture savante, produite et reproduite par les professionnels » ([1981] 1987 : 141).

Les travaux ethnocritiques ont d'abord porté sur un corpus réaliste (Flaubert, Maupassant, Zola), le plus souvent sur le XIX^e^ siècle où s'est effectué un réexamen lettré du fonds culturel populaire (Grimm, Nerval, Sand, Vallès, etc.). Plus récemment, des réflexions élargies à d'autres genres littéraires, sur Cendrars (Guillaume Drouet), Ramuz (Jérôme Berney, Céline Cerny, Françoise Ménand Doumazane), Marcel Aymé (Valérie Blanchemanche), Bernard-Marie Koltès (Marie Scarpa) ou Hélène Cixous (Alice Delmotte) abordent les modes de transposition des substrats culturels dans la modernité littéraire.

Déjà abondantes, ces recherches semblent particulièrement fécondes pour interroger la façon dont le roman (mais aussi les autres genres) met en scène les objets de la vie quotidienne. On l'aura compris, il ne s'agit pas de leur seul usage ethnographique mais de la réinterprétation savante que la littérature donne, dans son économie propre (narrative, rhétorique, symbolique), des objets et des relations qu'ils induisent entre leurs usagers. Voici deux exemples concrets d'une possible lecture ethnocritique des objets.

## FLAUBERT : UNE FAMEUSE CASQUETTE

Envisageons d'abord la casquette de Charles Bovary, souvent commentée dans la littérature secondaire. Selon Privat, le seul

outil narratologique ne suffit pas à rendre compte de la description de la casquette et de son rôle liminaire : dans le récit assumé par un « nous » ethnographique, mémorialiste des us et coutumes scolaires, la *doxa* narrative « impose au lecteur un mépris social d'une extraordinaire violence, avant même la description de la casquette, comme s'il fallait prévenir toute possible empathie » (2013 : 93) : Flaubert note que c'est une « pauvre chose » d'une « laideur muette », comme le « visage d'un imbécile » ([1857] 1971 : 7). La voix narrative témoigne d'un sociocentrisme candide : une instance détentrice du bon goût raille le mauvais goût de la casquette [→ *Pierre Bourdieu,* La Distinction]. Par diverses allusions au *composite* de cet objet que l'accumulation de traits hétérogènes finit par rendre ridicule, la casquette est folklorisée en une curiosité *kitsch* avant l'heure. Mais ce faisant, ajoute Privat, l'instance narrative se trahit comme point de vue de la culture dominante sur les produits « incultes » (bizarres, pittoresques, étranges) de groupes perçus comme subalternes :

> Cette ambivalence [esthétique de la notion de « composite »] permet au narrateur d'imposer un modèle cultivé à un objet vulgaire ou plus exactement de (se) jouer de la tension entre la noblesse culturelle du narrateur et la *mediocritas* artisanale du référent. (97)

Ainsi l'excentricité désordonnée de la casquette renvoie-t-elle au motif carnavalesque du chaos burlesque, dont Charles est la première victime. Le voilà renvoyé à une série ethnographique et littéraire ancienne et très productive (l'Arlequin de foire à l'habit rapiécé, le *fol* rituel, le bouffon ou le sot de Carnaval). Selon Privat, la description de la casquette souligne un ensemble hétéroclite et profondément ambivalent : à la fois pauvre (carton) et riche (velours), masculin (gland) et féminin (broderie), autochtone (chapeau rond) et étranger (chapska), animal (poils) et végétal (coton), rudimentaire (cordon) et élaboré (polygone) :

> C'est un objet-monde, un microcosme de culture chosifiée dont la polysémie s'actualise à l'infini de nos lectures ou relectures. Ce gland qui pend au bout d'un cordon peut ainsi être tour à tour ou

> simultanément le fruit du chêne, l'extrémité de la verge, la figuration de l'imbécile ou encore un «type de sculpture monumentale ayant la forme du gland», si l'on en croit les dictionnaires. Et ce «petit croisillon d'or» en manière de gland relance le travail de signifiance en associant une vulgaire plaisanterie sexuelle à la légende dorée de l'art religieux. (94-95)

Incluant des doubles sens potaches dans sa création lettrée, Flaubert fait de l'hétérogène casquette un modèle du genre romanesque si longtemps méprisé pour son impureté esthétique.

> Cette fameuse description est une manière d'exemplum de la culture, une façon *hénaurme* de signer la polyphonie culturelle constitutive du roman en tant que genre moderne. La casquette de Charles synchronise, synthétise et syncrétise un univers culturel bigarré et saturé, hétérogène et excentrique, à la fois composé et composite. Et le roman devient le conservatoire de cet imaginaire objet de collection […]. (100)

Pour décrire cet objet composite, il pastiche le lexique ornemental des arts majeurs (sculpture, architecture) ce qui accroît héroï-comiquement le décalage avec la «pauvre chose». Les codes rhétoriques contradictoires qu'il mobilise magnifient la casquette tout en la rabaissant. «Dérision lettrée» d'un objet devenu *charlesque*, selon Privat, mais aussi moquerie d'artiste à l'égard du figement de la rhétorique voire antimodèle cocasse du style tel que Flaubert l'envisageait.

## Ramuz : une fille-fleur qui ne reste pas de bois

Second exemple, à partir de lectures ethnocritiques de C. F. Ramuz qui ont élargi l'interprétation de ses fictions (Berney, 2006 ; Cerny, 2006 ; Doumazane, 2013). Prenons l'exemple de la nouvelle «montagnarde» intitulée «Rose» (1905) parue à Genève dans *La Semaine littéraire* (Cerny, Meizoz, 2010). Rose Mottier est la cadette tardive et non désirée des trois enfants

issus d'un couple de paysans âgés. Le récit couvre son enfance et son adolescence, où elle se distingue par sa beauté et son indépendance. Vers sa quinzième année, elle révèle un caractère insoumis qui la pousse à quitter la communauté villageoise pour suivre en secret un « monsieur de Paris ». Échappant au mariage tel que l'auraient souhaité ses parents, Rose refuse en quelque sorte les rites de passages imposés : le récit propose une variation littéraire sur Emma Bovary. La nouvelle s'ouvre sur un ordre social figé, incarné par les parents trop âgés de Rose (sujet de raillerie dans la société traditionnelle, rappelle l'ethnologue Van Gennep), et le chalet familial de bois très ancien bâti en 1635. Présenté comme un visage ridé qui « regardait » agir les vivants, le chalet anthropomorphe figure l'œil des ancêtres sur la jeune enfant. Ramuz convoque la tradition architecturale locale qui veut que soient gravés au fronton du chalet la date de sa construction, le nom des bâtisseurs ainsi qu'un verset biblique. Un détour par l'épigraphie alpestre du Pays d'Enhaut renseigne sur les éléments transformés par Ramuz : la plupart des chalets portent bien ces inscriptions, certaines donnant la parole, en première personne, à la bâtisse elle-même (« Par bras humains je suis battie », 1789). Mais, loin de reprendre tel quel l'usage local, Ramuz invente lui-même la sentence gravée, adaptée aux besoins de sa fiction.

Dans cette histoire, l'enjeu temporel central oppose la permanence du passé à un présent indéfini, incarné par la naissance impromptue de Rose, sa croissance trop rapide et imprévisible. Si ses parents et ancêtres sont associés au bois sec et ouvragé du chalet, Rose se situe par contre, avec son prénom de fleur et ses joues semblables à des « pommes », du côté de la germination et de la floraison. Le calendrier agraire sous-tend toute l'histoire et l'associe à un symbolisme végétal. À cinq ans, Rose a déjà l'allure « d'une petite femme à marier », vers quinze ans elle devient prématurément femme « comme un fruit qui mûrit trop vite ». Ce régime métaphorique insiste sur la nature périssable de Rose, fille victime de son « sang » bouillant, alors que la

permanence du chalet est celle du bois mort sculpté. Incarné par la série Dieu/chalet/père, l'ordre paternel se dit immuable et répétitif. Le surgissement végétal de Rose s'y intègre difficilement. Le chronotope serré de la nouvelle renforce le scandale temporel de la naissance tardive de Rose et de sa fuite imprévue qui vaut expulsion et un retour à l'ordre : couvrant ses dix-huit premières années, il scande son éloignement de la galerie au jardin, du jardin à la rue, enfin de la rue à la ville avec « le monsieur de Paris ». Ramuz dépasse ainsi l'anecdotique et le pittoresque du roman alpestre contemporain en prêtant à quelques objets (vêtements, chalet) un véritable rôle dans le jeu actantiel, à partir de leur épaisseur culturelle (dans le cas présent, le calendrier agraire et le symbolisme germinatif).

## Objets et pouvoir symbolique : Annie Ernaux, Marie-Hélène Lafon

Dans les textes littéraires du XVII^e^ siècle à nos jours, il n'est pas rare que le traitement des objets réponde à des polarités entre un mode *vernaculaire* (oral, local, expérience pratique) et la visée *globalisante* de la modernité (écrite, universelle, scientifique) (Meizoz, 2021). De Rabelais à Montaigne et Shakespeare, de Don Quichotte à Daniel Defoë et Restif de la Bretonne, le substrat vernaculaire refoulé ne cesse de faire retour, notamment à travers les régimes d'objets qu'institue la littérature (pensons à la fameuse scène des confitures ou celles des achats vestimentaires dans *Madame Bovary*). Les pratiques et objets vernaculaires y sont souvent décrits depuis un surplomb savant (comme dépassés, résiduels, superstitieux, etc.), mais deviennent parfois des leviers de subversion symbolique au sein de l'intrigue même. Je pense ici aux emplois stylisés des langages vernaculaires et aux rôles spécifiques que les récits confèrent à la culture matérielle des mondes ruraux (Rousseau, Nerval, Sand, Vallès).

Avec l'essor des sciences humaines au XX^e siècle, nombre d'écrivains assument eux-mêmes un « regard éloigné » (Lévi-Strauss, 1983) nourri de la discipline ethnologique. Ce faisant, ils cherchent à décentrer et désingulariser leur propre rapport aux objets (Leiris, Beauvoir, Perec, Ernaux, Bergounioux, Lafon). Ainsi chez Annie Ernaux (*Les Années*, 2008 ; *Regarde les lumières mon amour*, 2014 ; *Mémoire de fille*, 2016), les objets de la vie moderne sont-ils patiemment dépliés en termes d'usages, de normes et de significations. Ernaux réfléchit à leur impact sur l'existence tant sur le plan personnel que collectif. Après les avoir tirés de leur banalité d'objets ordinaires avec des outils voisins empruntés à l'ethnologie (notes de terrain, entretiens, photos, documentation diverse), elle en montre les effets sociaux, détaillant leurs réminiscences culturelles et leurs connotations idéologiques.

Plus profondément, les récits d'Annie Ernaux retravaillent un double substrat culturel : celui des milieux populaires français après la Seconde Guerre mondiale ainsi que celui du catholicisme rural. Objets, valeurs et mots liés à ces appartenances sociales et religieuses forment l'univers axiologique de sa jeunesse. Mais le récit rétrospectif les déconstruit peu à peu à partir du point de vue ultérieur (celui de l'autrice, transfuge de classe et désormais athée). Ernaux représente certes des faits, des personnes et des objets, mais elle porte toujours sur sa perception et son geste d'écriture un jugement réflexif. Ainsi, *Mémoire de fille* met en scène la méticuleuse recherche, par la narratrice âgée, de souvenirs traumatiques enfouis datant de ses dix-huit ans. Nombre de ces réminiscences sont données brièvement sous forme de listes, d'autres connaissent un long développement narratif. Parmi les plus anciennes formes d'écriture connues, la liste fonctionne par accumulation comme support mémoriel à la fois méthodique et discontinu (Goody [1979] 1986) [→ *Liste*]. Elle permet de conserver une information fragmentée, sujette à l'oubli ou à la confusion. La littérature en connaît des usages multiples et inventifs, notamment dans les expérimen-

tations contemporaines qui déclinent son potentiel de matrice narrative (Milcent-Lawson *et al.*, 2013 ; Turin, 2017). L'usage récurrent des listes, chez Ernaux, vise à objectiver des bribes de l'existence et à conjurer le risque de l'oubli. L'écrivaine accorde beaucoup d'importance aux souvenirs à dimension collective qu'elle énumère à l'aide de cette forme, par exemple la chanson la plus populaire de l'été 1958, De Gaulle s'exprimant sur l'Algérie à la télévision, le manteau à la mode cet automne-là (Meizoz, 2012). Il s'agit donc moins d'une mémoire singulière ou idiosyncrasique que d'une mémoire collective toute traversée des conflits de l'époque. Le choix d'insérer des listes, dans *Mémoire de fille*, induit une mise en page particulière, héritière en partie de Georges Perec. Chaque entrée se signale par un retour à la ligne dénué de ponctuation. Le premier mot de la liste commence par une minuscule :

> Orgueil de ses désirs comme d'un droit dû à sa différence :
> partir d'Yvetot, échapper au regard de sa mère, de l'école, de la ville entière et faire ce qu'elle veut : lire toute la nuit, s'habiller en noir comme Juliette Gréco, fréquenter les cafés d'étudiants et danser à La Cahotte, rue Beauvoisine à Rouen
> entrer dans un monde inconnu que les signes envoyés par les élèves huppés du pensionnat – disques de Bach, bibliothèque, abonnement à *Réalités*, tennis, échecs, théâtre, salle de bains – lui ont rendu à la fois désirable et intimidant […]. (29)

Par sa brièveté, la liste résume les couples axiologiques que la narratrice associe au fait d'accéder au statut d'adulte autonome. Ainsi de la formule :

> Orgueil de sa différence :
> écouter Brassens et The Golden Gate Quartet sur son électrophone au lieu de Gloria Lasso et d'Yvette Horner
> lire *Les Fleurs du mal* à la place de *Nous deux*
> tenir un journal intime, recopier des poèmes et des citations d'écrivains
> douter de l'existence de Dieu, même si elle ne manque jamais la messe et communie aux fêtes religieuses. (29)

Les deux extraits ci-dessus sont structurés identiquement. Une phrase nominale pose le thème («Orgueil de… Orgueil de…»), puis vient la liste verticale des actes souhaités ou accomplis par lesquels la jeune fille réalise sa «différence» («partir/entrer… lire/tenir/douter»). Tels sont les premiers signes de son ascension sociale et de la rupture avec les valeurs parentales. La plupart des choix de *distinction* portent sur des pratiques culturelles de milieux plus favorisés que le sien (lecture, musique, théâtre), d'autres concernent isolément la modernité domestique (salle de bains), le loisir (danser, jouer aux échecs, fréquenter les cafés), le sport (tennis) ou la question religieuse. Ces activités supposent l'accès à des objets désirés (livres, disques, revues, vêtements, etc.) et toutes s'écartent du legs parental selon un système d'oppositions : d'un côté, des goûts et objets perçus comme chics, de l'autre, ceux de sa famille (*Fleurs du mal*/*Nous deux* ; Brassens/Yvette Horner). Bien que la vision du monde de la jeune fille ait déjà changé («douter de l'existence de Dieu»), la pratique rituelle demeure à titre résiduel (messe et communion). L'ensemble des scènes familiales ou scolaires porte la marque de la dissociation. Un clivage culturel profond qu'Ernaux autobiographe éclaire par des savoirs sociologiques, ethnologiques et historiques cumulés durant son itinéraire intellectuel.

*Mémoire de fille* raconte des événements échelonnés de 1958 à 1962 : la maîtrise de l'écriture comme technologie sociale autrefois réservée à une élite s'y voit désormais offerte à une femme issue d'un milieu populaire. Devenues format littéraire, les listes miment l'activité de prise de notes commune à l'écrivain et à l'ethnologue. Fonctionnant comme une métalepse, la liste met en scène l'opération énonciative et en souligne la force structurante (Turin, 2017 : 88). Croisant le récit et l'essai, Ernaux explore par ce choix formel les effets d'un soudain accès au savoir, attestant de l'accès des femmes à l'expression écrite et du pouvoir d'interprétation désormais en leurs mains.

Face à de telles listes, une lecture lettrée se devrait de mentionner des allusions à Flaubert (Yvetot, Rouen) et par extension

au « bovarysme » comme catégorie psychologique aujourd'hui obsolète. La jeune fille en pleine ascension sociale pourrait ainsi susciter l'ironie narrative. Mais Ernaux refuse aussi la vision lettrée des milieux populaires et sa violence sociale implicite (chez Flaubert, notamment). Il s'agit pour elle de penser ensemble, sans préjugés, sa culture d'origine et celle acquise au cours de ses études. Ainsi suspend-elle aussi son jugement sur le mécanisme d'imitation distinctive que trahissent les listes appliquées de la jeune fille. Railler celle-ci (qu'elle décrit à la troisième personne, à distance objectivante) ne ferait que flatter à peu de frais la femme cultivée qu'elle est devenue. Or, la distance ethnologique qu'adopte Ernaux la fait rejeter dos à dos le « misérabilisme » comme le « populisme » en littérature (Grignon et Passeron, 1989). Autoréflexive, elle soupçonne constamment la clôture sur soi de tous les points de vue sur le monde social. Si la lecture littéraire aurait tôt fait de voir dans la « fille de 58 » une nouvelle Emma Bovary, celle-ci se meut dans une conjoncture historique et un ordre symbolique très différents (accès aux études supérieures, émancipation sexuelle, consommation d'objets de loisir ou de prestige). Certes, la réussite scolaire de certains jeunes des milieux populaires atteste d'une société en voie d'ouverture, mais Ernaux montre aussi la rareté de ces succès et le prix à payer pour y trouver sa « place ». Dans cette perspective critique, la méritocratie ne désigne que l'air d'égalité que l'injustice parvient à se donner.

Un dernier exemple. L'incipit des *Derniers Indiens* (2008) de Marie-Hélène Lafon s'ouvre sur une cuisine saturée d'objets domestiques. L'univers de la fiction, son espace-temps, ses personnages et bien sûr ses objets trouvent ici leur forme inaugurale et théâtralisée :

> Les armoires sont pleines. On ne va plus dans ces pièces du haut, on dort en bas, on vit en bas ; c'est assez grand, ça suffit, pour deux. Il ne reste jamais longtemps dans la cuisine ; il est assis devant la télé, au même endroit, son endroit, les coudes collés sur la table, les pieds rangés, il garde ses pantoufles même quand elles sont trop

> usées et qu'elles ne tiennent plus au talon, son dos est court et plat, il ne parle pas, la télévision dit les mots en quantité, il prononce seulement des paroles utiles, il est posé dans la cuisine, ramassé et rangé à la place qui avait été celle du père, une place d'homme au bout haut de la table, du côté du tiroir à pain. La table est longue, elle est devenue trop longue, la table s'est étirée, pas du côté du tiroir à pain, de l'autre côté, vers l'évier et la fenêtre. On l'occupe, on entasse, des journaux, des prospectus, des papiers, des boîtes en plastique, des emballages, des torchons, du sucre, on doit pousser le monceau pour mettre le couvert, trois fois par jour, pousser, ça tombe un peu, on rétablit. Quand il brûle les journaux et les cartons, une fois par mois, Marie est gênée ; elle préfère que la table soit pleine, que ce soit cabossé, abondant, rempli. Les bancs sont vides et longs, prévus pour quatre personnes au moins, des deux côtés, cinq en se serrant, huit en tout, ou dix, c'est vaste. Elle voudrait des chaises, il ne veut pas, il résiste, il ne la conduirait pas à Riom où elle achèterait quatre chaises solides, et même six, on pourrait, on ne dépense pas, ou rien, c'est rare. (13-14)

Tables, chaises, bancs, tiroir à pain, télévision, pantoufles, journaux, torchons, tous ces objets ordinaires concourent à la description « réaliste » d'une cuisine campagnarde. Mais cela va bien au-delà du seul effet de réel. Lieu particulier de l'exploitation agricole, la cuisine matérialise dans la disposition des objets tout un ordre de relations de genre. Celles-ci connaissent une forte inertie du fait d'être en quelque sorte *incorporées* aux objets-mêmes dont la permanence se prolonge en elles. Les « deux » qui vivent dans cette cuisine n'ont, à l'orée du récit, qu'un statut opaque : après coup seulement le lecteur apprend qu'il s'agit d'une fratrie de célibataires vivant dans la ferme des parents décédés. Au frère revient « une place d'homme » au bout de la table (jadis celle du père), « du côté du tiroir à pain », face à la télévision. Dans cet espace, tout est réglé selon la coutume (« une fois par mois », « trois fois par jour »), chaque chose et chaque être y ont leur « place » désignée d'avance. Dans cet ordre traditionnel, un ferment de désordre s'invite pourtant, dont les indices discrets prolifèrent dès les premières lignes. Ainsi l'homme est-il décrit comme un objet inanimé (« les pieds

rangés»; «il est posé dans la cuisine, ramassé et rangé») alors que la table semble vivante («elle est devenue trop longue, la table s'est étirée»). De même, l'homme «ne parle pas», alors que la télévision «dit les mots en quantité». Curieuse figure de style qui attribue la parole à l'objet et non à l'humain.

Que faire de cette inversion des régimes humains et objectaux? Dans cette maison en panne d'héritiers, l'ordre traditionnel incarné par les parents se maintient par pure inertie, sans qu'aucun supplément vital ne vienne le prolonger. La moitié supérieure de la maison n'a plus d'usage («on dort en bas, on vit en bas»). Si le frère et la sœur sont rétifs au monde nouveau incarné par les voisins (habits colorés, voitures, enfants et chiens en quantité), Marie pressent le danger du *statu quo* et tente plusieurs gestes d'adaptation. L'immuable lui évoque la mort, c'est pourquoi à plusieurs reprises elle cherche à insuffler du nouveau dans l'espace mortifère de cette maison sans descendance. Le frère et la sœur (l'incipit semblait en faire un couple) ne peuvent, à eux seuls, prolonger le monde parental du fait de l'interdit de l'inceste. Littéralement et dans tous les sens, l'intrigue est régie par cette *reproduction interdite*.

Dans l'espace domestique qui ouvre le roman, tout se joue entre le *plein* et le *vide*: les armoires sont «pleines» d'objets désormais sans usage; l'étage supérieur est inhabité; «les bancs sont vides et longs», la table devenue trop grande surtout quand le frère brûle le «monceau» de papiers qui s'y entasse. Alors que celui-ci veut faire le *vide* (par le feu), Marie aimerait un monde *plein* («elle préfère que la table soit pleine, que ce soit cabossé, abondant, rempli»), c'est pourquoi elle veut acheter quatre ou même six chaises contre l'avis de son frère. Marie (dont le narrateur adopte généralement le point de vue) aimerait contrer la lente dégradation de la maison, l'entretenir, alors que son frère s'y abandonne, soucieux seulement de maintenir la répétition à l'identique des gestes quotidiens. Ce jeu d'oppositions frère/sœur transpose dans le roman un substrat ethnologique complexe, incluant au moins trois régulations symboliques:

1. D'abord, un ordre *genré* de la maison bien connu dans les cultures rurales méditerranéennes (Bourdieu, [1970] 1972), à savoir la différence entre *l'intérieur* dévolu aux femmes et *l'extérieur* aux hommes, symbolisation spatiale des rôles sexuels (femme-matrice-intérieur/homme-pénis-extérieur). Le frère « ne reste jamais longtemps dans la cuisine », il est occupé aux alentours de la ferme. Marie songe à aménager la cuisine, mais n'agit pas. Elle délaisse également la tâche de cuisinière où excellait sa mère : « Marie n'aimait pas nourrir. Elle n'avait pas appris à cuisiner. La mère avait tenu les fourneaux presque jusqu'à la fin. » (60) De cet ordre, Marie s'écarte constamment, refusant plusieurs rites de passages communs à cette société rurale : faire la cuisine, se marier, enfanter, respecter les coutumes de deuil.

2. Ensuite, une opposition entre l'ordre *traditionnel*, dont le frère est gardien, et la dynamique *moderne* du changement. Les rôles actantiels du frère et de la sœur incarnent un constat de l'ethnologie européenne au XX^e^ siècle : le déclin du monde rural d'avant-guerre puis la rationalisation industrielle et la politique agricole commune (PAC) ont modifié en profondeur les pratiques et rituels ruraux. Plus concrètement, la fin de l'agriculture familiale laisse également sur le carreau nombre de ruraux, notamment les célibataires (Bourdieu, [1962] 2001). Le frère et la sœur ont toutes les caractéristiques de ce que Marie Scarpa nomme les « personnages liminaires », en équilibre sur le seuil des rites sociaux inclusifs, saisis dans l'attente marginalisée, figures « paratopiques », selon Maingueneau (2004), révélant en creux la violence symbolique qu'exige à chaque instant le maintien de l'ordre social (Scarpa, 2009 : 25-35). Associés à leurs objets emblématiques (ici les pantoufles, la table de bois massif, les armoires pleines, la maison à demi inhabitée), ces personnages portent le fardeau d'une ultra-sensibilité au normal et à l'anormal qui caractérise le roman (notamment « réaliste ») où la moindre notation fait sens relationnellement.

3. Enfin, si l'on étend pareille attention ethnologique à l'ensemble du roman, la polarité entre culture *orale* et *écrite* sous-

tend les attitudes devant la modernité : le frère maintient une oralité ancienne (« il prononce seulement des paroles utiles »), alors que la sœur maîtrise mieux le monde de l'écrit après une formation plus longue au pensionnat (lecture, écriture, comptes, etc.). Dans l'univers oral dont la mère se fait gardienne : « rien n'était écrit » de ses recettes de cuisine (60), Marie s'adonne à la lecture et aux mondes de l'écrit. Célibataire, elle a vécu sous la parole maternelle autoritaire qui procédait par proverbes et dictons : « Dans ces moments, on était comme annulé par la voix de la mère » (134). Mais peu à peu, Marie développe un dense monologue intérieur et ses « ruminations » finissent par constituer l'essentiel du récit. Intérieurement, elle réplique à sa mère morte, elle élabore ses arguments contre « les vieilles paroles de la mère qui étaient entrées et s'étaient déposées au fond d'elle en couches feuilletées, épaisses et durcies » (91).

Disons pour terminer que toute l'intrigue des *Derniers Indiens* met en scène un trouble lancinant dans l'ordre symbolique. Un réseau de polarités (fratrie déclinante/voisins prolifiques ; célibat/mariage ; frère/sœur ; dehors/dedans ; haut/bas ; oral/écrit) tient sous tension permanente cet univers rural au centre duquel miroite l'image obsédante d'une jeune voisine violée et assassinée (« l'Alice »). Mais le meurtre et sa résolution finale ne constituent qu'une part très réduite de l'action : l'allusion à la littérature de genre noir sert avant tout à cristalliser un fantasme d'agression latent et la menace d'anéantissement qui pèse sur la maison. Dans ce milieu, la violence physique n'est que l'ultime expression d'une violence symbolique généralisée, dont les objets du quotidien sont à la fois le décor (« réaliste »), les armes et les signes. Ainsi y aurait-il toute une étude à mener sur les vêtements des personnages que Marie, Jean (et avant eux leur mère) observent et jugent constamment. Ayant osé l'excentricité, la couleur et la légèreté, l'adolescente Alice se les verra arracher avant d'être tuée. Le motif culmine dans la scène finale : Marie retrouve ses habits des années plus tard, pliés et rangés dans une *armoire* (objet

inaugural de l'*incipit*, on s'en souvient), ainsi ramenés à l'ordre muet de la maison vide.

## Bibliographie

Ernaux Annie, *Mémoire de fille* [2016], Paris, Gallimard, « Folio », 2017.
Flaubert Gustave, *Madame Bovary* [1857], éd. C. Gothot-Mersch, Paris, Garnier, 1971.
Lafon Marie-Hélène, *Les Derniers Indiens* [2008], Paris, Gallimard, « Folio », 2015.
Ramuz Charles Ferdinand, « Rose » [1905], *Nouvelles et morceaux*, 1, *Œuvres complètes*, t. V, Genève, Slatkine, 2006.

## Friches industrielles

Les friches sont des espaces à l'abandon qui se distinguent selon leur usage antérieur (Duny, 2016). La friche industrielle résulte notamment de la délocalisation des activités de production dans les économies émergentes, à partir des années 1970. Ainsi caractérisée par « une inadéquation entre le *potentiel* d'utilisation du site et les activités qui s'y déroulent », associée à « une durée prolongée sans *investissements* » (Rey, Lufkin, 2015 : 17-18, je souligne), elle a été très tôt *investie* par des écrivains, en tant que lieu d'exercice d'une certaine *puissance*.

Dans *Les Ruines de Paris*, un Jacques Réda est attentif aux « bâtiments de vieille catastrophe industrielle », aux « hangars Citroën » qui existaient encore à Paris dans les années 1970 ([1977] 2006 : 28, 89]. Il y recueille des gravats mêlés aux végétaux. Cette récupération est configurée par un motif – la ruine – qui s'était épuisé, après les romantiques, au XIXe siècle déjà.

De son côté, quand il isole, sur une carte, une cinquantaine de « zones blanches », et après qu'il a inventorié leurs « amoncellements de cailloux, sable [...] et grilles diverses », Philippe Vasset constate que « rien de notable ne se manifestait sur les lieux visités » (*Un livre blanc*, 2007 : 16-17, 95). Ce qu'il remotive de la sorte, c'est le « livre sur rien » de Flaubert, comme son ironie généralisée.

Chez Jean Rolin, la friche industrielle devient un paysage, mais au sens des militaires : on y accorde une grande importance aux espaces masqués ; on l'observe en sachant que l'on peut soi-même être observé (Lacoste, [1977] 1995 : 55). L'écrivain y est sensible à tout ce qui peut « témoign[er] d'une occupation sporadique (si peu accessible et inhospitalier que soit un espace délaissé) » (*Le Pont de Bezons*, 2020 : 15). Celui-ci est donc minutieusement décrit, souvent comme en prélude à la mise en valeur de sociabilités improbables.

Dans tous ces cas, on peut considérer que la friche industrielle a fait l'objet, de la part des écrivains, quoique selon des modalités diverses, d'une forme de requalification symbolique (Zanghi, 2014).

*Filippo* Zanghi

### Pour aller plus loin...

Duny Patrice dir., « Les friches : entre contrainte et potentiel de renouvellement urbain », Aucame Caen Normandie, « Observatoire foncier », juin 2016 [en ligne] : https://www.aucame.fr/web/publications/OpenData/fichiers/ObsFoncier02_friches.pdf

Lacoste Yves, « À quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? », *Hérodote*, n° 7, 1977. Repris dans *La Théorie du paysage en France 1974-1994*, dir. Alain Roger, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

Réda Jacques, *Les Ruines de Paris* [1977], Paris, Gallimard, « Poésie », 2006.
Rey Emmanuel, Lufkin Sophie, *Des friches urbaines aux quartiers durables*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015.
Rolin Jean, *Le Pont de Bezons*, Paris, P.O.L, 2020.
Vasset Philippe, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007.
Zanghi Filippo, *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

# Objets de nécessité et précarités matérielles dans la littérature : l'exemple des littératures ouvrières de la première moitié du XX^e siècle

*Samia* Myers
*Université de Strasbourg*

Loin des intérieurs surchargés, des vitrines éclatantes ou des envoûtantes boutiques de bric-à-brac qui peuplent le réalisme littéraire du XIX^e siècle, loin des baromètres « insignifiants » et de leur « effet de réel » (Barthes, 1968 : 85), loin des objets-fétiches ou des « babioles » d'une Emma Bovary, les objets de nécessité en littérature renvoient à des objets d'utilité première, indispensables à la vie quotidienne et à la subsistance des personnages et/ou narrateur·rices. Lorsque ces dernier·es ont peu de moyens financiers pour acquérir des objets de loisir, peu de place pour les accueillir et peu de temps pour les convoiter, les objets sont naturellement plus rares. Néanmoins, ces personnages utilisent un certain nombre d'objets de nécessité pour réaliser des actions vitales telles que se nourrir, se vêtir, dormir ou encore travailler. Observer ce type d'objets dans un ensemble de textes littéraires, c'est être confronté à un environnement matériel qui fait contrepoint à l'abondance des intérieurs bourgeois, foisonnant d'objets nouveaux, saisis dès les années 1830 par le réalisme littéraire [→ L'ENTRÉE DES OBJETS EN LITTÉRATURE].

Les objets de nécessité révèlent des fonctions des objets en littérature ainsi que des formes de pensée littéraire de la culture matérielle rarement observées. En effet, si les objets en question répondent en premier lieu aux usages quotidiens men-

tionnés plus haut, il existe une pluralité de rapports possibles entre personnages et objets de nécessité. Les personnages et/ou narrateur·rices interagissent, nouent des relations, construisent un environnement avec et à partir de ces objets [→ OBJETS PAUVRES]. Ces divers gestes d'appropriation d'un monde matériel potentiellement précaire méritent d'être explorés (Mills, 2008).

Dans ce chapitre, les objets de nécessité seront étudiés à partir d'un corpus de récits autobiographiques ou autofictionnels d'ouvrier·es (ou ancien·nes ouvrier·es) publiés dans la première moitié du XX^e^ siècle. Ces récits mettent en scène des situations de précarité matérielle dans le cadre de vies laborieuses. En effet, malgré certaines améliorations, la précarité continue de toucher une grande partie du monde ouvrier dans le premier XX^e^ siècle : bas salaires, travaux pénibles et parfois dangereux, protection salariale insuffisante ou inexistante, rationnement ou frugalité (Verret, 1988 : 42 ; Vigna, 2012 : 63). Il s'agit donc d'un corpus dans lequel il est souvent question d'objets de nécessité. Par ailleurs, les écrivain.es ouvrier·es déploient, dans leur écriture, un rapport particulier – quotidien, constant, *nécessaire* – aux objets, dans la mesure où leur travail consiste à *produire* des objets ou pièces d'objets et que cette production assure leur subsistance (Myers, 2021 : 96). C'est pourquoi les objets fabriqués par les personnages et/ou narrateur·rices dans le cadre de leur travail seront également considérés comme des objets de nécessité. Trois types d'objets de nécessité, avec différentes fonctions, apparaissent alors : les objets du quotidien domestique ; les objets nécessaires au travail (outils, vêtements ou équipements de travail) ; et enfin les objets produits au travail.

Bien sûr, de tels objets existent déjà dans la littérature du XIX^e^ siècle, particulièrement dans les romans réalistes et naturalistes dont les auteur.rices ont cherché à mettre en récit des existences précaires ou modestes dans le but de composer un panorama complet de la société. Ainsi, des espaces domestiques pauvres, le plus souvent ouvriers ou paysans, sommairement meublés et peu équipés, apparaissent chez des auteurs canoniques tels

que Balzac ou Zola, au même moment où sont produites des enquêtes sociales qui scrutent les logements et les modes de vie des classes laborieuses. Les romans sociaux, également, construisent des représentations d'intérieurs dénués : pensons à la mansarde de la famille Morel dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, spectaculaire de misère, manquant du mobilier le plus élémentaire, n'abritant que des objets défaillants ([1843] 1989 : 424). Ces différents écrits, qui ont en commun de poser un regard extérieur sur le monde ouvrier (Geerkens *et al.*, 2019), élaborent des intérieurs pauvres qui suivent souvent le même modèle, jusqu'à en faire un topos littéraire.

Il faut garder ces représentations à l'esprit, mais bien les distinguer du geste des écrivain.es ouvrier·es : les écrivain.es célèbres du XIXe siècle construisent des décors dans lesquels situer des personnages pauvres (Stedman, 1998), tandis que les auteur·rices ouvrier·es mettent en mots, en littérature – leurs écrits sont publiés comme tels – une précarité matérielle vécue. Ils et elles font ainsi entrer en littérature non pas les objets de nécessité, mais plutôt la pensée incarnée d'un rapport nécessaire aux objets. Par ailleurs, si, à partir des années 1830, « les objets envahissent la fiction », en même temps que « l'industrie les produit, de plus en plus nombreux, diversifiés et accessibles » (Caraion, 2020a : 36), les premières décennies du XXe siècle sont celles d'une « intensification du travail » (Hatzfeld, Bernard, 2017 : 58) et donc de la production matérielle, liée à la machinisation et à la rationalisation (Dewerpe, 1998 ; Vigna, 2012) [→ *Le chronomètre et la perruque*]. Les objets sont alors produits plus rapidement, plus massivement : aussi, c'est un monde que l'on pourrait dire matériel par excellence que les écrivain·es ouvrier·es mettent en mots.

C'est pourquoi les écrits littéraires du travail ouvrent, au sujet des rapports entre littérature et culture matérielle, des questionnements spécifiques. Selon l'hypothèse centrale de cet ouvrage, la littérature pourrait non seulement être affectée par les mutations des modes de production et de consommation des objets, mais constituer également le lieu de l'élaboration d'une

pensée critique des cultures matérielles. De ce point de vue, les écrits littéraires du travail proposent une réflexion intéressante : ils mettent en jeu la tension entre, d'une part, le dénuement matériel (lié aux bas salaires, aux conditions de vie difficiles) et, d'autre part, l'omniprésence des objets dans le quotidien – quotidien passé en grande partie à fabriquer des objets, dans des lieux où ceux-ci, qu'il s'agisse des marchandises produites, des outils ou des machines, sont centraux.

Trois formes de présence des objets de nécessité dans les littératures ouvrières seront étudiées. Il sera question, d'abord, du dénuement domestique mis en scène dans les textes, mais aussi des pratiques originales déployées par les personnages et/ou narrateur·rices pour préserver les (rares) objets. Un second moment sera consacré aux effets de saturations matérielles qui jalonnent les écrits lorsqu'ils mettent en scène les lieux du travail. Enfin, la possibilité que les objets de nécessité dans ce corpus répondent également à des fonctions mémorielles sera interrogée.

## Dénuement domestique et pratiques des objets de nécessité

Réfléchir aux modalités de mise en écriture des objets de nécessité dans le cadre d'une situation de précarité matérielle revient, à première vue, à observer les moyens littéraires pour dire le dénuement – la rareté, la fragilité ou l'absence des objets. À ce niveau, les écrits ouvriers du corpus peuvent être mis en relation avec les écrits du XIX^e^ siècle qui mettent en scène les environnements matériels, notamment domestiques, des classes les plus pauvres. Pourtant, les enjeux de l'écriture des objets domestiques chez les écrivains ouvriers du XX^e^ siècle sont autres, dans la mesure où ils favorisent la *narration* des pratiques auxquelles donnent lieu les objets de nécessité plutôt que la *description* réaliste ou pittoresque.

### *Dénuements domestiques : exemples et fonctions*

Les intérieurs dépeints dans les littératures ouvrières du premier XX^e^ siècle sont souvent modestes, le budget des ménages étant faible et donc dédié en premier lieu à l'alimentation (Verret, 1988 : 42). C'est pourquoi il est fréquent que les auteur·rices évoquent les objets de nécessité qu'ils et elles possèdent, en détaillent les usages ou en déplorent le manque.

Dans son premier ouvrage autobiographique, *Travaux*, Georges Navel, écrivain ouvrier aux multiples métiers, se souvient de la maison dans laquelle il a passé son enfance. Celle-ci, comme toutes les maisons du village, ne comporte que peu de mobilier : « Elles n'avaient ni fauteuils, ni armoires à glace, ni beau carrelage, ni parquet ciré, ces maisons » ([1945] 1995 : 16-17). Ce passage se trouve au début de l'œuvre, ce qui permet à Navel de situer d'emblée le cadre social du récit et d'affirmer ses origines modestes. Ce type d'exemple abonde dans le corpus : dès les premières pages du roman d'inspiration autobiographique de René Bonnet – écrivain charpentier – intitulé *À l'école de la vie*, le narrateur donne des indications sur l'appartement dans lequel Marcelin Dégabriel, personnage principal et double littéraire de Bonnet, loge avec sa famille. L'appartement comporte une table unique, une « étroite cuisine » ; un « petit poêle » ([1945] 2020 : 136). Par la suite, lorsque Marcelin, apprenti charpentier, se prépare pour se rendre avec sa famille à une cérémonie de remise de prix destinés aux jeunes charpentiers, le narrateur précise que la famille ne possède qu'un seul rasoir : « Quant à Marcelin et son père, ils se disputent, voulant se raser tous deux en même temps et ne disposant que d'un rasoir » (242).

Outre ces notations plutôt brèves, dont le rôle est de souligner la frugalité de la vie matérielle ouvrière, certaines références à la rareté des objets domestiques servent d'autres fonctions : une table devient, chez Lucien Bourgeois, support de l'énonciation d'une pensée politique ; un bol, dans l'autobiographie de Navel,

constitue un élément déterminant dans le rituel de sortie du travail.

Bourgeois, auteur ouvrier qui, faute de temps pour apprendre un métier, mène une existence particulièrement précaire, évoque dans *L'Ascension* une table qui sert à la fois de table à manger et de table à écrire. Elle est mentionnée pour la première fois au cours d'une scène où Bourgeois est invité à boire le thé avec un groupe d'intellectuels philanthropes ; le thé y est servi sur « plein de petites tables aux nappes parsemées de violettes ». Le narrateur est saisi du contraste de cette table avec ce qu'il appelle « notre table » : « J'eus une sourde colère car je pensais, réfugié dans mon coin, à "chez nous", à notre table dépourvue si souvent du strict nécessaire » ([1925] 1980 : 75). Pourtant, cette table s'avère être la même que celle sur laquelle Bourgeois a écrit son récit. Il déclare ainsi à la fin de l'ouvrage : « Je ne sais quel sort sera fait à mon récit : autant il contient de pages, autant de dimanches j'ai passé à l'écrire, sur ma petite table où il y a tout juste la place pour mon cahier et mon dictionnaire universel à 2 fr. 50 […] » (138). Outre la réflexion sur la matérialité des pratiques d'écriture pouvant être menée à partir de ces passages [→ GENS DE PLUME. LE MONDE MATÉRIEL DE L'ÉCRIT], ceux-ci permettent de suivre les différents usages auxquels donne lieu un même un objet de nécessité. Usages pratiques d'abord, intellectuels et politiques ensuite, puisque c'est à la fin du chapitre dans lequel le narrateur énonce sa « sourde colère » en pensant à « notre table » qu'il décide d'« embrasser, comme issue fatale à [sa] condition, le parti de la révolte » (77).

Chez Navel, alors que l'auteur-narrateur se trouve à Paris, travaillant de nuit à l'usine Citroën de Saint-Ouen, habitant une chambre d'hôtel avec sa compagne Anna, il est de nouveau question de la rareté des objets ménagers. Lorsqu'il rentre du travail au petit matin, « étourdi de fatigue » (105), l'auteur-narrateur se sert d'un bol pour son repas, qu'il présente comme étant la seule possession domestique du couple : « Pendant qu'Anna coupait le pain, sortait un bol, notre seul objet ménager, je lavais ma face grise de limaille. Le corps rincé, j'étais presque neuf »

(105). Que Navel mentionne ici cet objet apparemment banal, au sein d'un ouvrage dans lequel il est peu question des intérieurs domestiques, mérite d'être commenté. D'abord, le statut d'objet unique de ce bol permet d'en accentuer l'importance narrative, d'autant plus que le couple loge dans un hôtel, c'est-à-dire dans un lieu où l'on peut supposer qu'ils ont peu de possessions. Mais surtout, la mention du bol côtoie, et même précède, le geste par lequel le narrateur élimine de son visage la saleté de l'usine («la limaille»). Or, ce geste est d'importance : il est celui qui permet de quitter véritablement l'usine, de s'extraire de l'environnement matériel du travail, d'en effacer les traces et ainsi de se sentir «neuf». Ce geste, récurrent dans les écrits ouvriers, est doté d'une forte signification : il sert, à la fin du travail, à franchir le seuil entre le monde de l'usine et le monde extérieur, l'ultime espace entre le travail et le hors-travail (Pillon, 2012 ; Le Port, 2021). Le bol prend donc ici la fonction d'un objet quasi rituel, reliant le narrateur à la «vraie vie» (104) après le travail.

Ainsi, si les littératures ouvrières contiennent des mentions d'intérieurs dénués qui peuvent rappeler des motifs littéraires antérieurs, les diverses manières dont les objets de nécessité sont figurés, et les rôles qu'ils occupent dans les récits, requièrent leurs propres grilles d'interprétation.

### *Pratiques des objets de nécessité*

La plus grande singularité de ces intérieurs repose sur le fait qu'ils engagent davantage le mode narratif que le mode descriptif. Cela signifie que les objets de nécessité qui les composent provoquent souvent l'action des personnages bien plus qu'ils ne les symbolisent ou ne les typifient comme c'est le cas dans les descriptions réalistes (Caraion, 2020a ; Freedgood, 2006 ; Lyon-Caen, 2019). En effet, les objets de nécessité qui se trouvent dans les espaces domestiques du corpus sont non seulement rares, mais rarement neufs – ce sont des objets qui, comme l'écrit le sociologue Michel Verret au sujet des modes de consomma-

tion ouvriers, ont été « donnés et redonnés » et qui sont souvent « usagés et usés » (1988 : 44). Les personnages et narrateur·rices doivent donc agir pour maintenir, réparer, ou transformer ces objets de seconde main. En cela, les écrits font voir un certain nombre de pratiques liées aux objets de nécessité, pratiques qui relèvent de « toute une culture à coup sûr » et d'un « art de densifier l'utilité par la polyvalence des usages » (42).

Ces pratiques concernent souvent les vêtements, qu'il faut régulièrement repriser afin d'en prolonger la durée d'usage et éventuellement en « densifier l'utilité ». Dans *L'Atelier de Marie-Claire*, roman autobiographique de Marguerite Audoux, le personnage éponyme répare ses vêtements à l'atelier de couture où elle est employée, pendant les mortes saisons, quand il n'y a plus de travail pour les ouvrières : « […] j'apportais mon linge à réparer », écrit-elle ainsi, « C'était du linge sans dentelles ni garniture ». Manifestement, ce n'est pas la première fois que ce linge fait l'objet d'une réparation, car la collègue de Marie-Claire s'exclame alors : « Cela ne vaut pas la peine d'être raccommodé. Vous reprisez ici et ça se déchire là » ([1920] 2008 : 230). De la même façon, Navel, dans *Travaux,* reprise son pantalon chez lui, au lever du jour, avant de se rendre sur le chantier où il travaille en tant que terrassier (« Un dimanche je m'étais levé très tôt avant le jour. Je voulais raccommoder mes pantalons. Il y avait trop longtemps que j'allais déchiré » [209]). Mentionnons enfin la sœur de Marcelin qui, dans le roman de Bonnet, « transforme une robe pour l'adapter à la mode » (242).

Du point de vue des pratiques, il est intéressant également d'observer dans les textes les modes d'acquisition des objets de nécessité. Dans *Le Pain quotidien* d'Henry Poulaille, le premier roman de sa série autofictionnelle, Hortense, la mère du personnage principal, doit acheter une machine à coudre à crédit, sans le dire à son mari qui trouverait cela « indigne » ([1931] 1986 : 68). Or, cette machine est nécessaire : elle servira à fabriquer et réparer le linge de maison. Ces tâches domestiques doivent, de plus, se faire la nuit, quand Hortense n'est pas en train d'exercer son

métier de canneuse de chaises à domicile. Une autre machine à coudre, elle aussi achetée à crédit par un personnage de femme, apparaît dans *L'Atelier de Marie-Claire*, lorsque la patronne de l'atelier est contrainte de se mettre à produire pour les grands magasins et doit pour cela se procurer plusieurs machines.

Ainsi les intérieurs, dans ces textes, ne sont pas de simples décors, puisque les personnages et ou narrateur·rices doivent, pour les maintenir et les faire durer, avoir recours à des stratégies matérielles. Les objets de nécessité sont donc dotés, ici, d'une temporalité propre qui découle directement des actions des personnages : par leurs savoir-faire ordinaires, ceux-ci font durer les objets de nécessité.

## Objets au travail et saturations matérielles à l'usine

En tension avec le dénuement matériel dans l'espace domestique, une autre matérialité, particulièrement dense cette fois-ci, se dessine dans les textes. Elle apparaît surtout dans les usines, lieu où l'on produit des objets de manière intense et intensifiée [→ *Objets d'usine, objets à l'usine*]. Cette matérialité-là est régulièrement mise en récit ; elle a une fonction narrative fondamentale, voire une *nécessité* narrative, dans la mesure où la subsistance des personnages et/ou narrateur·rices dépend de cette production continue d'objets matériels.

### *Surplus d'objets*

Les environnements de travail apparaissent comme des espaces saturés par la matière, dans lesquels les objets abondent. Dans ces lieux où, de plus en plus, la mécanisation progresse et les marchandises sont produites en masse, les personnages sont en contact permanent avec une multitude d'objets : pièces à produire, outils, machines. Ainsi lorsque Élie, personnage

imaginé par Albert Soulillou, anciennement ouvrier chez Ford, découvre la chaîne dans *Élie ou le Ford-France 580*, le nombre de carrosseries à peindre lui semble infini : celles-ci « se suivaient au cul les unes des autres » (1933 : 17-18). Navel, quant à lui, décrit le hall de l'usine Citroën de Saint-Ouen comme un lieu presque totalement occupé par les objets : « haché, occupé, sillonné » par les machines, « du sol à la toiture » (99).

Outre le nombre, la matière même de tous ces objets accentue l'effet de saturation. La matière industrielle, dure, froide, métallique, lourde – la « pâte industrielle » (102), écrit Navel – est omniprésente et contraste fortement avec la malléabilité des corps humains. Cette matière constitue un monde à elle seule : « monde aux portes de métal » (196), écrit Soulillou, monde brutalement matériel qui finit par envahir la ville tout entière : « Ville de houille, ville de ferraille », scande ainsi silencieusement, à plusieurs reprises, le personnage d'Élie (55-56). Cette altérité profonde de la matière suscite une souffrance et un manque de ce qui, précisément, n'est pas objet : le corps d'autrui. « Les mains », écrit ainsi Navel, « qui touchent les machines, les aciers, ont encore plus faim du contact de la chair » (106).

### *Objets aliénants*

Ce surplus d'objets, en plus de créer un sentiment de saturation, est souvent vécu par les personnages et/ou narrateur·rices comme ayant un effet aliénant. Ici, ce ne sont plus les êtres humains qui façonnent ou réparent les objets de nécessité, mais au contraire les objets eux-mêmes – ou plutôt, leur mode de production – qui les transforment. Plusieurs auteur·rices expriment ainsi l'impression de ressembler aux machines, lesquelles imposent leur rythme au corps humain. Lorsqu'il est employé chez Citroën, Navel se sent devenir machine : « Je tournais avec un engrenage » (102) écrit-il, ou encore : « J'étais un morceau d'usine pour l'éternité » (108). Chez Soulillou, Élie, au bout d'une semaine à la chaîne de peinture, voit son corps se trans-

former : « Ce corps est de moins en moins le sien. […] Il est plus lourd, plus ferme, plus dense. Il s'est rapproché de la machine » (41). Là où, sous la plume de Navel, l'usine et son rythme font effraction dans l'intériorité du narrateur, Soulillou décrit la métamorphose d'un corps dont la matière même est progressivement altérée et qui, dès lors, lui devient étranger.

Au sein des mondes usiniers décrits dans les textes, l'aliénation passe aussi par la primauté des objets sur les corps humains. Ainsi, dans *Nitro* (1934), un autre roman de Soulillou, les mains de Mariette, une ouvrière travaillant sur une chaîne de peinture automobile, sont « dépouillées de peau », car les gants censés protéger de la toxicité de la peinture coûtent « trop cher » (1934 : 54). Quelques lignes plus loin, la voiture, elle, reçoit une peau neuve : elle est peinte en « bleus tendres » (55) – tendresse du bleu qui, bien sûr, contraste brutalement avec les mains « dépouillées ». Dans le cadre d'une écriture qui ne cesse d'évoquer des corps malmenés, et plus spécifiquement des peaux arrachées et des yeux « fondus » et « cuits » par « les buées de toluène » (19), on peut lire dans ces passages la suggestion d'une sinistre transmutation – de la peau humaine, liquéfiée, à la peinture – servant à dénoncer les conséquences du déséquilibre entre les humains et les objets, qui semblent passer au premier plan. Ainsi, si la thématique de l'aliénation au travail est bien connue [→ LITTÉRATURE, CRITIQUE DU TRAVAIL ET INDUSTRIALISATION AU XIX^e SIÈCLE], il est intéressant de la rappeler ici, dans la mesure où les écrits du corpus incitent à réfléchir aux différents procédés qui ont été employés pour penser la potentielle inversion des valeurs de personne et d'objet dans le monde industrialisé.

Une dernière remarque au sujet des objets de nécessité s'impose ici. Après la toxicité de la peinture, c'est à l'absence ou au dysfonctionnement d'une autre série d'objets de nécessité, celle des équipements de travail (ici, les gants et les masques) qu'est due la violence subie par les corps. Cela permet de constater que les objets de nécessité, dans ce corpus et ailleurs, sont aussi des objets dont la fonction est de protéger les corps.

## Fonctions mémorielles des objets de nécessité ?

Il s'agit ici de formuler une troisième manière de lire les objets de nécessité dans le corpus, en considérant qu'ils endossent des fonctions mémorielles singulières. Cela peut s'observer de deux manières : d'abord, en proposant d'appliquer aux écrits une grille de lecture issue de l'anthropologie culturelle à partir de la notion de « biographies d'objets » ; puis en réfléchissant à la manière dont ces textes construisent leurs propres « objets-mémoire » [→ Tropisme mémoriel : du XIXe au XXIe siècle].

### *Biographies d'objets*

Les écrits du corpus déploient des histoires d'objets. Ils retracent les étapes de fabrication de certaines marchandises, tout en montrant ce qu'il coûte, à la fois aux individus et aux collectifs, de produire des objets en série et en masse. Aussi, ces textes peuvent être lus et analysés comme des « biographies culturelles d'objets » (Kopytoff, 1986). Cette notion renvoie à des histoires qui racontent les trajectoires des objets, les processus et les lieux de leur production, l'évolution des usages et des valeurs qui leur sont associés, mais qui rendent visibles, aussi, les personnes qui les ont fabriqués [→ *Biographies d'objets*]. Le corpus donne accès à de tels éléments : atmosphères dans lesquelles les objets ont été produits (atmosphère de contrainte et de silence, ou au contraire de discussion, de chant ou même de révolte) ; expériences spatio-temporelles singulières, inscrites dans l'objet ; impressions et sensations qui ont accompagné la fabrication ; liens ou absence de liens entre les travailleur·ses pendant le travail (Myers, 2021). À partir de ces observations, l'on peut renouveler les formes d'attention que l'on porte aux objets textuels en se focalisant sur la « biographie » littéraire d'objets spécifiques (pièce mécanique, voiture, robe, outil, équipement de travail…) ce qui mène parfois à les « suivre » en

dehors du texte (Freedgood, 2006) pour retrouver les objets réels auxquels ils se réfèrent.

Ces biographies (culturelles) d'objets, en tant qu'elles sont inscrites dans la littérature, constituent des traces des vies laborieuses, de la précarité matérielle mais aussi des gestes du travail. Si, dans le monde industrialisé, le travail humain n'apparaît pas dans le produit fini, comme l'écrivait Marx, certains écrits littéraires ouvriers, parce qu'ils composent des scènes qui restituent la densité de l'acte de fabrication d'un objet, remettent du travail dans les objets et construisent ainsi une mémoire singulière de la culture matérielle en tant que *faire*. Cette analyse est inspirée du travail de Marta Caraion, qui invite à dépasser la tendance de la critique littéraire à considérer « le récit littéraire de fabrication d'un objet » uniquement comme « configuration symbolique du travail de l'écrivain », c'est-à-dire comme métaphore de l'écriture littéraire elle-même. Cela inciterait à « reconsidérer la matérialité de ces scènes qui exhibent un faire que l'on transforme trop vite en métaphores » (2020a : 32-33). Le passage par l'anthropologie permet donc de dégager cette fonction mémorielle, à mon sens primordiale, des objets de nécessité dans les écrits littéraires du travail.

### *Objets-mémoire, souvenirs collectifs*

Les univers matériels laborieux, tels qu'ils sont figurés dans les textes, comportent des objets qui activent des souvenirs et des récits du passé, c'est-à-dire des « objets-mémoire » [→ TROPISME MÉMORIEL : DU XIX^e^ AU XXI^e^ SIÈCLE]. Ces objets-mémoire ont souvent été eux-mêmes des objets de nécessité, et, fait à mon avis original des littératures ouvrières, ils servent parfois à faire émerger des souvenirs collectifs. En effet, ces textes configurent des souvenirs de classe, associés par exemple à un moment saillant de l'histoire ouvrière ou, à plus petite échelle, de l'histoire d'un métier ou d'un lieu. On en trouve un exemple intéressant dans un roman d'André Philippe, écrivain ouvrier (métallurgiste) et militant

communiste. Philippe publie aux Éditions Sociales Internationales, en 1937, un roman d'inspiration autobiographique intitulé *L'Acier*. Il y est question du quotidien des Aciéries et des mines de Firminy dans les années 1920. Le jour de la fête de la Sainte-Barbe, jour férié pour les mineurs, les personnages, peu enclins aux festivités encadrées par les patrons de la mine, finissent par se rendre dans un café « bien connu des libres penseurs » (237), dont le patron est un « ancien mineur renvoyé pour fait de grève » (238). Dans ce café, l'un des premiers éléments décrits par le narrateur est un intrigant tableau affiché au mur :

> Au milieu, une panoplie d'outils de mineur, en réduction, attirait l'attention. On y voyait des pics, des pelles, des pistolets pneumatiques, des massettes, des broches, des barres à mines, des bennes. Tous ces objets avaient été disposés avec art autour d'une lampe de mineur et d'un vieux crésieux à huile. Le fond du panneau était de velours rouge vif et portait cette inscription : « SYNDICAT DES MINEURS DE FIRMINY ET ENVIRONS. 1906 ». (237)

Ce passage est particulièrement caractéristique de *L'Acier*, une œuvre soucieuse des mémoires professionnelles et locales mais attentive, également, aux modes de signification de l'inscription écrite (pancartes, écriteaux). Ici, les objets-mémoire – les outils – ont été regroupés en une composition mémorielle qui renvoie à des souvenirs collectifs, des souvenirs de classe : souvenir du travail, d'abord, symbolisé par les différents outils ; hommage, ensuite, à la longévité du mouvement ouvrier, puisque l'inscription, renvoyant au Syndicat des mineurs de Firminy, date de 1906. La date de 1906, enfin, est elle-même significative : elle évoque « la catastrophe de Courrières », un grave accident minier ayant causé la mort d'un grand nombre d'ouvriers et débouchant sur un important mouvement de contestation. Le tableau constitue donc un monument, auquel le narrateur nous demande de prêter « attention ». Ce tableau tisse ensemble différentes histoires collectives à partir de la mise en valeur d'objets de nécessité, et renvoie, ici encore, à des pratiques matérielles singulières, à des manières spécifiques d'interagir avec l'environnement matériel.

★

Si les textes étudiés dans ce chapitre rappellent sans cesse la matérialité des choses, ils élaborent, du fait même d'être mis en littérature, une pensée de ce monde matériel. En même temps qu'une attention accrue est portée à la frappante matérialité des objets absents, insuffisants, étouffants ou aliénants, une pensée – voire une rêverie, pourrait-on dire avec Bachelard (1948) – se constitue autour de ces objets [→ *Gaston Bachelard*]. Ainsi, si la littérature a enregistré quelque chose de la culture de consommation naissante, elle a aussi saisi d'autres pratiques, d'autres univers matériels ; elle est donc à la fois lieu de traces et de mémoire de vies précaires et plus précisément laborieuses ; et en même temps lieu de réflexion et de rêverie – lieu de constitution de souvenirs collectifs – à partir des objets eux-mêmes, de leur rareté ou au contraire de leur omniprésence.

Ainsi, si l'angle choisi pour réfléchir aux objets de nécessité est restreint, dans ce chapitre, au cas particulier des littératures ouvrières, qui mettent en scène une précarité matérielle propre à la vie laborieuse du premier XX^e^ siècle, les analyses qui en découlent peuvent ouvrir des voies de réflexion au sujet d'autres textes dans lesquels apparaissent des environnements matériels défaillants ou instables.

### Bibliographie


Audoux Marguerite, *L'Atelier de Marie-Claire* [1920], Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 2008.

Bonnet, René, *À l'école de la vie* [1945], Bassac, Plein Chant, « Voix d'en bas », 2020.

Bourgeois Lucien, *L'Ascension* [1925], Bassac, Plein Chant, « Voix d'en bas », 1980.

Navel Georges, *Travaux* [1945], Paris, Gallimard, « Folio », 1995.

Philippe André, *L'Acier,* Paris, Éditions Sociales Internationales, 1937.

Poulaille Henry, *Le Pain quotidien* [1931], Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1986.

Soulillou Albert, *Élie ou le Ford-France 580*, Paris, Gallimard, 1933.

– *Nitro*, Paris, Gallimard, 1934.

Sue Eugène, *Les Mystères de Paris* [1843], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

## Le chronomètre et la perruque

Voilà deux mots dont l'association évoque un univers matériel bien précis, celui du travail ouvrier et notamment de l'usine. Le chronomètre est l'objet par excellence du contrôle du travail dans le cadre de la mise en place des méthodes de rationalisation à partir des années 1920. Il est utilisé pour mesurer la durée des tâches effectuées par les ouvrier·es et imposer, à partir de la performance la plus rapide, le rythme de la production. Le terme de perruque renvoie quant à lui à une pratique ouvrière, plus ancienne, et qui ne se limite pas à l'usine. Elle consiste à produire des objets pour soi avec les matériaux de l'employeur, souvent pendant le temps du travail. Évoquer ensemble ces notions permet d'investir deux polarités du statut de l'objet dans les lieux de travail : celle de la contrainte d'une part et de la subversion de l'autre.

Tout comme la chaîne incarne le fordisme, le chronomètre est l'objet redouté du taylorisme. Cette méthode mise en place par l'ingénieur américain Taylor vise à éliminer du temps alloué à la réalisation d'une pièce tout geste non directement productif et ainsi à accélérer les cadences. L'usage du chronomètre relève donc d'une pratique de surveillance et contribue au processus de confiscation des savoir-faire ouvriers, les gestes du travail étant dorénavant organisés et prescrits par la maîtrise. C'est pourquoi la colère des ouvrier·es est souvent dirigée contre les chronométreur.ses : les « chronos » – ainsi désignés quasi métonymiquement par l'objet lui-même – sont fustigés dans la presse ouvrière ; pris à partie lors de grèves organisées spécialement contre le chronométrage ; et vivement critiqués dans les témoignages ouvriers. Par ailleurs, les ouvrier·es mettent en place certaines techniques de résistance, comme le freinage : lorsque le « chrono » arrive dans l'atelier, il est coutumier de ralentir son travail afin de lutter contre la réduction des temps.

Si le chronomètre renvoie à une pratique emblématique des hiérarchies d'usine, la perruque correspond au contraire à une tradition ouvrière de détournement de l'autorité. « Faire la perruque », c'est « produire dans l'atelier un objet pour son propre compte pendant les heures de travail » (Dewerpe, 1998 : 119) de manière a priori clandestine, mais parfois tolérée par les contremaîtres. Au lieu de créer des bénéfices pour l'employeur, les objets qui résultent de cette production sont conservés par les ouvrier·es, ou offerts. Ce sont donc des matériaux (acier, bois), mais aussi du temps de travail, qui se trouvent détournés. Cela permet une forme de réappropriation des gestes et de l'expertise techniques. N'avoir « comme capital que sa force de travail », alors, n'est pas une situation qui, même pendant l'activité, est toujours acceptée par les ouvrier·es : dans le roman *L'Acier* (1937) de l'écrivain ouvrier André Philippe, un personnage affirme ainsi que :

« C'était [...] un droit pour chaque ouvrier, de s'approprier un échantillon de sa production. » (151)

*Samia* Myers
*Université de Strasbourg*

### Pour aller plus loin...

Hatzfeld Nicolas, « De l'arme patronale au recours ouvrier, la mutation du chronomètre », *Le Travail à l'époque contemporaine*, dir. Dominique Barjot, Paris, Éditions du CTHS, 2005.

Kosman Robert, *Sorti d'usines. La « perruque », un travail détourné*, Paris, Syllepse, 2018.

Verret Michel, *La Culture ouvrière*, Paris, L'Harmattan, 1988.

## Objets d'usine, objets à l'usine

À l'intérieur des usines, l'objet détient une place centrale : des machines aux marchandises, des vêtements de travail aux objets personnels, l'usine est un espace peuplé d'objets. Afin de décrire les différentes catégories d'objets usiniers, nous proposons de distinguer les *objets d'usine* – renvoyant au dispositif machiniste – des *objets à l'usine* – objets produits d'une part, objets nécessaires au quotidien laborieux de l'autre.

De plus en plus répandues depuis la Seconde Révolution industrielle, les machines destinées à la production industrielle (tour, fraiseuse, perceuse) visent à accroître la productivité et modifient profondément l'activité de travail : ce sont par excellence des *objets d'usine*. Leur caractéristique principale est l'automatisme : elles sont capables, à partir d'interventions humaines minimales, de transformer la matière (en coupant, enlevant, perçant). Les témoins ouvriers qui découvrent le travail mécanisé évoquent ainsi souvent un sentiment de déconnexion avec la matière, ainsi qu'un phénomène de déqualification, puisque les gestes techniques sont réduits et simplifiés. Par ailleurs, travailler avec et au milieu des machines signifie évoluer dans un univers matériel particulièrement dense : les machines peuvent atteindre des proportions impressionnantes (Pillon, 2012 : 24) et occuper une grande partie de l'espace (horizontalement et verticalement). Elles sont bruyantes, et très puissantes, c'est-à-dire dangereuses – les accidents de travail liés aux machines sont nombreux et parfois mortels.

Par ailleurs, la machine donne lieu à la production d'un type d'objets spécifique, que nous appelons ici *objets à l'usine*. Ces objets sont standardisés et uniformes, du fait de la précision et de la reproductibilité des opérations mécaniques. De plus, la machine permettant d'atteindre des cadences élevées, ils sont produits de plus en plus massivement. Ces rendements reposent non seulement sur les machines-outils, mais également sur les machines qui transportent les pièces, telles que la chaîne et les ponts roulants (pour le levage). Autre particularité des objets à l'usine : ils sont produits de manière continue, puisque la chaîne est toujours en mouvement (même la nuit, dès lors qu'il existe un système d'alternance des équipes). Enfin, les *objets à l'usine* ne sont souvent que des morceaux d'objets. En effet, les ouvrier·es, de plus en plus, sont assigné·es à une étape de la production et ne manipulent donc qu'une seule pièce de la marchandise finale : on parle à ce sujet de division ou de morcellement du travail. Néanmoins, les ouvrier·es ont également affaire à d'autres types d'objets, qui ne sont ni uniformes ni incomplets, qu'ils apportent à l'usine et qui peuvent leur appartenir : outils personnels, vêtements de travail, gamelles et couverts contenant les repas ou collations consommés pendant les pauses, menus objets servant à personnaliser son poste de travail (photographie, carte postale).

*Samia Myers*
*Université de Strasbourg*

### Pour aller plus loin…

Dewerpe Alain, *Le Monde du travail en France, 1800-1950*, Paris, Armand Colin, 1989.
Friedmann Georges, *Le Travail en miettes*, Paris, Gallimard, 1956.
Pillon Thierry, *Le Corps à l'ouvrage*, Paris, Stock, 2012.

# Les larmes des choses. Dans la littérature de la déportation et de la Shoah

*Judith Lyon-Caen*
*EHESS*

L'un des plus célèbres poèmes sur la Shoah écrit pendant la guerre par une poétesse juive polonaise, Zuzanna Ginczanka, parle d'objets, de linge, de vêtements, de tapis, de vaisselle, et de leur devenir face aux persécutions. Le poème débute par une citation d'Horace : « *Non omnis moriar* », « tout de moi ne mourra pas ». « Non omnis moriar », écrit la poétesse, pas – ou pas seulement – parce que son œuvre poétique lui survivra, mais parce que, prosaïquement, ses objets personnels iront à la femme qui l'a dénoncée aux nazis et ainsi promise à la mort :

> Non omnis moriar – il restera de moi
> Mon fier domaine, les prairies de mes nappes,
> Mes armoires forteresses imprenables, mes draps fins,
> Mes larges draps, et mes robes, mes robes claires.
> Je n'ai laissé nul héritier ici,
> Que ta main donc fouille dans toutes les choses juives,
> Epouse Chomin, de Lvov, vaillante femme de mouchard,
> Dénonciatrice zélée, mère d'un Volksdeutsch. […] ([1942] 2019 : 34)

Le poème a été composé à Lvov en 1942 ; Ginczanka est assassinée deux ans plus tard, en 1944, dans le camp de Płaszów, à 27 ans. Le poème « *Non omnis moriar* » évoque les festins que feront ses « amis » dans sa vaisselle, et l'âpre recherche de « l'or juif », – avant une métamorphose finale

Qu'ils boivent toute la nuit et aux lueurs de l'aube
Qu'ils se mettent à chercher l'or et les pierres précieuses
Dans les canapés, les matelas, les édredons, les tapis.
Oh, quelle ardeur au travail ils auront,
Des touffes de crins de cheval et d'algues marines,
Des nuages de coussins déchirés et des nuées de plumes
S'accrocheront à leurs bras, les changeront en ailes ;
Et c'est mon sang qui liera l'étoupe au duvet tendre
Pour transmuer en anges ces créatures ailées. (34)

La dimension furieusement ironique du poème, qui cite Horace et reprend parfois vers pour vers un poème de la tradition romantique polonaise, « Mon testament », de Juliusz Słowacki (un poème écrit à Paris en 1839-1840), a souvent été soulignée (Grudzińska, 2015). Ici ce ne sont pas les hommes, – amis du poète ou peuple polonais tout entier – que la force de poésie transforme en anges, mais bien les dénonciateurs et les spoliateurs des « choses juives » : anges souillés du sang des victimes…

Si l'on a voulu ouvrir ce chapitre par l'évocation de ce poème, c'est qu'il n'est pas évident, au premier abord, de constituer un corpus de littérature de langue française pour évoquer la présence des objets dans la littérature de la déportation et de la Shoah. On se trouverait plutôt confronté à un curieux déséquilibre entre une littérature de la post-mémoire saturée des choses laissées par les disparus (Hirsch, 2012) et une littérature écrite pendant les événements ou par des survivants, aussi pauvre en objets que le monde des camps a pu l'être, univers de l'objet manquant ou rare, caché, détourné, trafiqué. Le poème de Ginczanka permet de poser trois questions aux textes de langue française : d'une part, si la présence des « choses juives » dans la poésie de la Shoah en Pologne ne semble pas avoir d'équivalent, ce texte invite à prêter attention à la présence (ou à l'absence) des choses spoliées, volées, pillées dans la littérature française du temps de la guerre ou de l'après-guerre, puisque la spoliation des « biens juifs », mobiliers ou immobiliers, a été, dans toute l'Europe occupée, une dimension majeure des politiques et des

pratiques de persécution, avec de fortes répercussions matérielles sur les populations non juives avoisinantes ; le poème de Ginczanka, avec son détournement du modèle du « testament poétique », pose d'autre part la question des ressources littéraires mobilisées, et mobilisables, pour saisir et figurer le destin spécifique des objets personnels dans la Shoah ; enfin, et dans un même mouvement, ce poème montre de manière éclatante comment l'événement impacte la littérature elle-même, fait événement dans la langue et la manière poétiques (Bonnefoy, 1992), ici en inscrivant violemment les mots des objets du quotidien dans la langue lyrique du romantisme.

On a réuni dans ce chapitre trois types d'écrits reliés à l'expérience de la déportation dans les camps (aussi bien pour les résistants que pour les Juifs déportés et condamnés à mourir en tant que Juifs) et à la Shoah de manière générale :

1. Des récits de rescapés des camps nazis, qui sont pour l'essentiel des récits de dénuement, des récits inaugurés souvent par la confiscation et le dépouillement. On retient dans ce corpus aussi bien les récits de rescapés juifs que de rescapés non juifs, eux-mêmes parfois témoins de la Shoah dans les camps, comme Charlotte Delbo.

2. La « littérature de la Shoah », soit les écrits de victimes juives des politiques de persécution, de destruction et d'extermination des juifs d'Europe. Il peut s'agir d'écrits contemporains des événements (journaux intimes, carnets personnels, chroniques, poèmes) ou de souvenirs rédigés par celles et ceux qui survécurent. On croise dans ces écrits des objets confisqués, volés, spoliés, perdus, rarement retrouvés ; des objets – précieux parfois – vendus contre de la nourriture, une protection ou un abri ; des objets conservés malgré tout : un bijou, un jouet, un livre.

3. Certaines œuvres de la littérature française de l'après-guerre, une littérature de « l'après » ou du retour des camps, qui problématise le grand désordre des objets. On pense ici aux récits « lazaréens » de Jean Cayrol (*Je vivrai l'amour des autres*,

1947), dans lesquels la désaffiliation des personnages passe par une difficulté à se relier aux êtres comme aux choses, au *Grand Vestiaire* de Romain Gary (1948), qui installe ses personnages dans un bric-à-brac d'objets sans propriétaires, ou encore au roman de Pierre Gascar *Les Meubles* (1949).

On évoquera seulement pour finir les innombrables récits de filiation de la Shoah, œuvres des enfants ou des petits-enfants, dans lesquels prolifèrent les objets, objets-témoins et objets-reliques [→ *Relique*], récits dans lesquels toute chose contenue dans une boîte à souvenirs, du porte-monnaie de cuir usagé à la photographie en passant par la boîte elle-même, peut devenir fixateur de mémoire et embrayeur d'enquête puis de récit. Les objets constituent les seuls témoins matériels d'un monde englouti avec les victimes, ou disparu avec la mort des derniers survivants (les parents ou grands-parents). Cette littérature de la mémoire de la Shoah fourmille d'objets, des objets dont la valeur affective se leste d'un poids tragique, soit parce qu'ils viennent du monde « d'avant » (une carte postale, une photo de famille), soit parce qu'ils ont survécu aux malheurs de la guerre, ou tout simplement parce qu'ils sont attachés au souvenir d'un ascendant assassiné ou rescapé [→ Tropisme mémoriel : du XIXe au XXIe siècles].

Ce chapitre envisage donc trois ensembles de textes au statut littéraire fortement hétérogène : les deux premiers (récits des camps, écrits de la Shoah) sont constitués d'œuvres qui, pour certaines, ont connu une carrière littéraire, en dépit du soupçon du « trop testimonial » ou « trop documentaire » qui pouvait peser sur elles. C'est Georges Perec qui, dans un article de jeunesse à propos de *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, signale la difficulté à « rattacher complètement » cette œuvre à la littérature, « de par son projet même et à cause du sort réservé, par notre culture, au "témoignage" » (Perec, 1962 : 133). L'article de Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », s'emploie précisément à défaire cette difficulté et à redéfinir, à partir de *L'Espèce humaine*, « ce que peut être la littérature » (132)

dans la production française de son temps. Certains récits des camps et écrits de la Shoah ont donc acquis une reconnaissance littéraire, parfois immédiate, parfois plus tardive : cette reconnaissance leur assure aujourd'hui une certaine visibilité. La question du statut littéraire de ces œuvres est avant tout une question historique, en ce sens que l'on peut étudier l'histoire de leur réception comme littérature. Néanmoins tous ces textes nous concernent en ce qu'ils relèvent d'une entreprise d'écriture qui, pour rester avec les mots de Perec, transforme « l'expérience en langage », cherche à faire que « de cette masse confuse et indifférenciée, inabordable, tour à tour machinerie énorme et quotidien lamentable, émerge une cohérence, qui unisse et hiérarchise les souvenirs, et donne à l'expérience sa nécessité » (132). Le troisième ensemble de textes, celui des romans de l'après-guerre, a bien un statut littéraire différent : nous nous y intéressons ici précisément en ce qu'ils ont été lus, reconnus, salués ou critiqués, en leur temps, comme des œuvres de littérature, comme ce que pouvait, ou devait, être la littérature après les épreuves de la guerre et de l'occupation.

Comme on l'a dit d'emblée, le destin des objets pendant la Shoah occupe une place importante dans des corpus non francophones, en particulier dans la littérature produite dans les ghettos formés à l'Est de l'Europe par les nazis, où la destruction et le pillage du décor de la vie quotidienne étaient systématiques. On pense en particulier aux « poèmes-documents » de Władysław Szlengel dans le ghetto de Varsovie, où le poète décrit un téléphone qui ne peut plus appeler personne, un morceau de pain devenu rêve, des édredons qui défilent dans les rues… Sans engager une analyse de cette littérature, hors de nos moyens et du propos de ce livre, on a tenu à signaler son existence, qui permet aussi de désenclaver les textes français, en les inscrivant dans l'expérience européenne de la persécution et de la destruction.

## Déportation, persécution, extermination, spoliation : la destruction du quotidien

La littérature de la déportation répète souvent les mêmes scènes à l'arrivée au camp. Ce sont des scènes types, parce qu'elles relatent des expériences communes aux déportés : celle de la séparation avec les valises et les objets personnels ; celle du déshabillage. Pour les déportés non condamnés à la mort immédiate, c'est l'entrée dans un univers matériel de dénuement radical. David Rousset, au seuil de *L'Univers concentrationnaire*, voit des « hommes porteurs de croyances détruites, de dignités défaites ; tout un peuple nu, intérieurement nu, dévêtu de toute culture et de toute civilisation » (1946 : 8). Pour les déportés promis à la chambre à gaz, après la « sélection », la séparation avec les vêtements est la dernière étape avant la mort.

À la descente du train à Birkenau, raconte Elie Wiesel dans *La Nuit*, « les objets chers que nous avions traînés jusqu'ici restèrent dans le wagon et avec eux, nos illusions » (1958 : 53). *Aucun de nous ne reviendra* de Charlotte Delbo s'ouvre sur une longue procession : à la descente du train, la narratrice voit des « mariés qui sortaient de la synagogue, avec la mariée en blanc et en voile toute fripée d'avoir couché à même le plancher du wagon/ le marié en noir et en tube les gants salis / les parents et les invités, les femmes avec des sacs à perles », mais aussi les « fillettes d'un pensionnat avec leurs jupes plissées toutes pareilles, leurs chapeaux à ruban bleu qui flotte », « une petite fille qui tient sa poupée sur son cœur, on asphyxie aussi les poupées » ([1965] 1970 : 14). Chacun, chacune, arrive avec son univers matériel, pulvérisé à la descente du train.

Dans la baraque des prisonniers sélectionnés pour le travail, c'est le déshabillage. Wiesel raconte : « on devait jeter ses vêtements au fond de la baraque. Il y en avait déjà là-bas tout un tas. Des costumes neufs, d'autres vieux, des manteaux déchirés, des loques. Pour nous c'était la véritable égalité : celle de la nudité.

Tremblant de froid » (59). Toutefois, au-delà de ces scènes liminaires, les récits de déportation dans les camps nazis, focalisés sur le devenir des individus, juifs ou non, sont souvent pauvres en objet ; ou plutôt, c'est le règne de l'objet arraché (vêtements, bijoux, dents en or), du soulier échangé contre une ration de pain, de l'objet absent, rare, éventuellement sauvé envers et contre tout, – un crayon chez Ana Novac ([1968] 1999 : 17), un morceau de miroir chez Antelme (1946 : 134) –, ou de l'objet détourné, de l'objet du marché noir. On trouve aussi les éventuels objets produits par le travail forcé (chez Robert Antelme, notamment).

Dans cette industrie de la mort, pendant que les prisonniers manquent de tout, les objets des déportés, morts ou vivants, entrent dans un vaste système de tri et de recyclage, parallèle à l'exploitation de la moindre parcelle de la force de travail. Ce n'est pas le lieu ici de détailler l'activité des baraques auxquelles les Polonais avaient à Auschwitz-Birkenau donné le nom de « Canada », ni de citer des archives allemandes détaillant à la fois le contenu et l'usage de tous les objets, des plus ordinaires (stylos ou rasoirs) aux plus rares et précieux, recyclés par l'État nazi, ni encore d'évoquer le marché noir sévissant autour de ce pillage/recyclage systématique. Le devenir des objets dans les camps n'est par ailleurs que l'un des aspects du pillage et de la spoliation généralisée qui accompagnent dans toute l'Europe occupée les persécutions, les déportations et les assassinats. C'est l'ensemble du monde matériel des populations juives européennes qui se trouve concerné par la spoliation et le pillage : œuvres d'art, bibliothèques, instruments de musique, objets du quotidien. Les prisonniers juifs sont partie prenante du processus, forcés à trier eux-mêmes les objets confisqués et destinés au Reich. Ainsi, à Paris à partir de 1942, comme en Belgique ou en Hollande, dans le cadre de l' « Opération Meubles » (« Möbel Aktion »), le contenu des appartements habités par des Juifs arrêtés ou déportés est systématiquement pillé et trié par des détenus « demi-juifs » ou juifs jugés – souvent momentanément – « non transportables »

(c'est-à-dire non déportables) internés au camp de Drancy. Les locaux choisis sont un grand magasin de meubles exproprié (Lévitan, rue du faubourg Saint-Martin), les anciens entrepôts des Magasins généraux de Paris derrière la gare d'Austerlitz et l'hôtel particulier de la famille Cahen d'Anvers au 2 rue de Bassano. Comme le souligne Sarah Gensburger, « la masse des biens pillés fait écho à celle des existences détruites lors de la Solution finale » (Gensburger, 2010 : 19), à Paris comme à Varsovie, à Bruxelles comme à Łódz, à Kiev ou à Wilno. Dans les anciens magasins Lévitan transformés en centre de triage, objets et linge sont rangés, par catégorie, photographiés, exposés pour les officiers nazis qui viennent parfois se servir. C'est tout l'univers de la marchandise né au XIX^e^ siècle, jusqu'à sa mise en scène picturale et scripturaire dans les catalogues publicitaires [→ TENSIONS DE (GRANDE) SURFACE ; LA LITTÉRATURE DE CATALOGUE (DU SECOND EMPIRE À LA SECONDE GUERRE)], qui se trouve ici réinvesti et retourné dans la machine de destruction. La littérature saisit parfois ce retournement dans de brusques raccourcis : à propos des comptoirs où s'entassent les vêtements des détenus, à Buchenwald, David Rousset parle des « Galeries Lafayettes d'une Cour des Miracles » (15). À Austerlitz, le prisonnier juif Paul Drori compose un poème sur le rayon jouets, en reprenant la rengaine d'une célèbre comptine enfantine :

> Ainsi font, font
> Dans le ton
> Dans le ton
> On expose
> On explose
> On se tait
> Les marionnettes
> Sont muettes
> Dans le rayon
> des jouets
> Sous le fouet ([1948] cité par Gensburger : 110)

Dans les ghettos de l'Est de l'Europe où tout manque, où le moindre objet finit par être échangé contre de la nourriture, les

reliques matérielles du monde d'avant apparaissent avec une incongruité douloureuse. Władysław Szlengel, l'un des poètes du ghetto de Varsovie, évoque la dangereuse cohabitation des êtres et des choses dans les cachettes ménagées en arrière des appartements ; les objets font du bruit : « Sur la porcelaine, les verres démolis, les meubles brisés, marche la Terreur »… (2017 : 43) ; il évoque encore dans un long poème intitulé « Les Choses » le défilé des « chariots juifs » dans le ghetto et les appartements vides après les déportations :

> Dans les appartements abandonnés,
> s'entassent baluchons,
> costumes et couettes,
> assiettes et tabourets,
> le feu couve toujours,
> gisent des cuillères désœuvrées,
> des photographies de famille,
> laissées à la hâte,
> Livre encore ouvert,
> Lettre avec une demi-phrase… « méchante »,
> Verre à moitié bu,
> Et cartes d'une partie interrompue (2017 : 199)

« Des choses à personne » continue-t-il avant d'évoquer l'installation prévisible d'hommes « nouveaux » qui « commenceront une vie insouciante » et « referont les lits / avec les couettes juives ». La seule matérialité survivante sera finalement celle du poème, tapé à la machine et conservé dans les archives clandestines du ghetto de Varsovie (Leociak, 2004).

Parce que la littérature juive polonaise thématise clairement la destinée des « choses juives », elle nous invite à prêter une attention aux traces plus ténues de leur présence dans la littérature de langue française. On peut ainsi s'arrêter, dans *Une connaissance inutile* de Charlotte Delbo, sur l'apparition inattendue d'un « ours en peluche rose avec une faveur au cou » lorsque les détenues fêtent Noël à Auschwitz en 1943 :

> Au bout de la table, une jeune fille caressait un petit ours qu'elle avait reçu. Un ours en peluche rose avec une faveur au cou.

> « Regarde, me dit Madeleine, regarde ! C'est un nounours ! Un nounours d'enfant. » Et sa voix s'altéra.
> Je regardai l'ours en peluche. C'était terrible.
> Un matin que nous passions près de la gare pour aller aux champs, notre colonne avait été arrêtée par l'arrivée d'un convoi de Juifs. Les gens descendaient des wagons à bestiaux, se rangeaient sur le quai aux ordres que hurlaient les SS. Les femmes et les enfants d'abord. Au premier rang, donnant la main à sa mère, une petite fille. Elle avait gardé sa poupée qu'elle serrait contre elle.
> Voilà comment une poupée, comment un ours en peluche arrivaient à Auschwitz. Dans les bras d'une petite fille qui laisserait son jouet avec ses vêtements bien pliés, à l'entrée de la douche. Un prisonnier du commando du ciel, comme on nommait ceux qui travaillaient aux crématoires, l'avait trouvé parmi les vêtements entassés dans l'antichambre de la douche et échangé contre des oignons. (1970 : 86-87)

Un autre récit de langue française garde la mémoire du dénuement et de la spoliation des Juifs dans les ghettos : il s'agit du roman autobiographique d'Anna Langfus, *Le Sel et le soufre*, publié en 1960. Anna Langfus avait été dans les ghettos de Lublin et de Varsovie, puis s'était cachée du « côté aryen ». Dans le roman, c'est la densité du monde matériel des « autres » qui surprend et blesse les yeux de la narratrice : « les napperons de dentelle et l'éclat doux des meubles bien cirés » dans l'intérieur d'un prêtre (39), les « pantoufles rouge sang » de la tenancière d'une maison de rendez-vous (123), les assiettes peintes et les gravures dans le salon d'un couple de Polonais qui cachent des Juifs au grenier, dans une « petite pièce carrée, blanchie à la chaux », toute nue. Lorsque la narratrice parvient à se glisser sous une fausse identité et qu'elle rend visite, correctement vêtue, aux membres de sa famille restés cachés, c'est elle-même qui devient incongrue : « Je me sens ridicule, assise là au milieu de ma robe étalée autour de moi, avec mes chaussures à hauts talons. Je suis une étrangère, une de ceux qui ont le droit de s'habiller, de sortir, de vivre » (145). Elle fuit bientôt Varsovie. *Le Sel et le soufre* met ainsi en scène à plusieurs reprises la confrontation de la fugitive avec des maisons, des chambres, des

objets qui l'accueillent et la repoussent, jusqu'à cette rencontre, à Nowy Dwor, dans « une chambre baroque, au milieu des Allemands qui tuent les Juifs » avec un bibelot : « une danseuse de porcelaine, aux joues agressivement roses, au sourire stupide, qui se tient sur une seule jambe. De l'autre, il ne reste qu'un petit soulier collé au socle ». Futile, agressive, « trop laide et trop niaise » (212), cette figurine unijambiste finit en morceaux sur le sol, quand la narratrice la heurte dans l'angoisse de la nuit.

Les romans d'Anna Langfus sont nourris de l'expérience biographique de l'écrivaine qui a souvent insisté, notamment dans sa réponse à l'enquête « Les écrivains devant le fait concentrationnaire » menée par *L'Arche* en mars 1961, sur la nécessité de la mesure, de la « réticence et de l'ellipse » pour « restituer » ces événements (33). La confrontation de la narratrice du *Sel et le soufre* avec ces objets des autres, incongrus ou hostiles, relève de cette « rhétorique » adoptée pour contourner la description trop directe de la violence. Bien sûr, il est aisé de produire de la scène de la figurine une lecture symbolique et de voir, en cette dérisoire danseuse unijambiste brisée dans une nuit d'angoisse, la vie détruite d'une jeune fille ; on peut aussi suivre les commentaires de l'écrivaine elle-même et remarquer que l'insistance sur la matérialité de cet objet permet de restreindre la focalisation sur l'espace intérieur de la narratrice tout en pointant son impossibilité : « … au milieu des Allemands qui tuent les Juifs et plus loin les Polonais qui ont le don de reconnaître les Juifs et le goût de les dénoncer, il me paraît incroyable tout à coup que je n'aie d'autre préoccupation qu'observer une danseuse en porcelaine. » Ainsi se construit la « distance » que Langfus jugeait indispensable, dans le roman, pour rendre compte de la « tragédie juive ». On peut aussi rester à un niveau plus littéral, peut-être plus involontairement documentaire du texte, en pensant aux « choses juives » citées plus haut : toutes ces chambres avec leurs bibelots, leurs édredons rouges, leurs meubles bien cirés, leurs bois clairs ou foncés selon les lieux, sont aussi les traces textuelles du monde des « choses non juives » restées presque

intactes « dans un monde où les Allemands tuent des Juifs que les Polonais dénoncent » (212).

Peu importe que les chaussures incongrues ou que la statuette unijambiste soient, ou non, des souvenirs effectifs d'Anna Langfus. L'inscription des objets dans la fiction, le travail – proprement littéraire – sur la focalisation intérieure, la recherche de moyens de figuration détournés de l'expérience de la peur, de la perte, de la souffrance, apparaissent ici comme les vecteurs paradoxaux d'une mémorialisation du monde matériel affecté par la Shoah.

## Le temps du retour

Si Anna Langfus mentionne à de nombreuses reprises l'argent et les bijoux extorqués par les Polonais non juifs en échange d'une cachette ou d'une protection souvent illusoires, *Le Sel et le soufre*, centré sur l'expérience de la narratrice, n'évoque pas la migration des « choses juives » vers les maisons, les magasins, les familles non juives, en marge des spoliations systématiques mises en place par l'occupant. Les historiens ont pu à ce propos parler de « moissons d'or », d'autant plus encouragées par la collectivité, dans la Pologne occupée, qu'il s'agissait de ne pas laisser les Allemands mettre la main sur le butin (Gross, 2014). S'il est difficile de quantifier précisément l'ampleur des transferts d'objets parfois sans valeur, la littérature des survivants, après la guerre, a évoqué le destin de ces objets, dans des scènes de confrontation douloureuse entre le survivant et le monde matériel familier passé en d'autres mains, comme dans le roman en yiddish de Leib Rochman, *À pas aveugles de par le monde* ([1968] 2012).

Cette séparation des survivants et du monde des choses familières, on la retrouve d'une autre manière dans certains des romans français de l'après-guerre qui, sans pour autant évoquer directement la Shoah, ont parfois installé leurs personnages dans

des mondes d'une étrangeté inquiétante, où les choses semblent flotter à distance des êtres : choses inutiles, inadaptées, ou au contraire angoissantes dans leur prolifération. Dans des manières littéraires très différentes, tant *Je vivrai l'amour des autres* de Jean Cayrol (1947) que *Le Grand Vestiaire* de Romain Gary (1948) évoquent le grand désordre du monde des objets, et le dés-accordement des êtres et des choses. Dans le premier cas parce que le personnage principal ne parvient pas plus à se relier aux choses du quotidien qu'il ne réussit à se relier aux autres êtres humains ; dans le second parce que les objets sont pris dans l'accumulation délirante et morbide d'un trafiquant, le bien nommé Vanderputte, qui se révèle avoir été un dénonciateur de juifs.

On peut trouver dans ces deux romans une histoire de veston : chez Cayrol, c'est un veston apparemment neuf, avidement convoité par le narrateur, mais qui, une fois acquis, semble vivre une existence autonome : le corps du personnage ne peut s'y adapter comme s'il ne pouvait entrer, croit-il, dans une vie habillée de neuf. L'on comprend pourtant que ce veston est porteur d'une histoire trouble : « je l'avais choisi pour mon petit-fils », affirme la vendeuse, qui « semblait marchander un membre de sa famille » (32). Où est passé le petit-fils dont on vend le veston ; qui est cette femme qui semble « marchander » une vie ? Le narrateur finit par abandonner ce veston dont l'étoffe révèle finalement son usure, objet d'une vie qui ne peut être la sienne, une vie pas si neuve, au passé marqué, peut-être, par les dénonciations et les arrestations. Chez Gary, c'est le trafiquant Vanderputte qui, tout à son goût des épaves, ne peut s'habiller que de vêtements d'occasion et va choisir chez le fripier « quelque chose de sérieux », le vêtement de « quelqu'un de bien », un vieux veston troué dont Vanderputte veut s'approprier le contenu des poches, surtout s'il est « personnel ». Vanderputte apparaît ainsi comme atteint d'une pathologie spoliatrice, obsédé du moindre débris, pourvu qu'il ait de la personnalité.

Chez Cayrol, le personnage qui est un revenant ne parvient pas à entrer dans le veston d'une vie peut-être marchandée ;

chez Gary la narration s'organise autour d'une figure du dénonciateur/spoliateur dévoré par sa passion expropriatrice. Dans le premier cas, la consommation et l'usage habituels des objets s'avèrent impossibles ; dans le second, la fièvre collectionneuse, si souvent thématisée dans la littérature du XIX^e siècle [→ LA COLLECTION : OBJETS D'ART, OBJETS-MÉMOIRE, OBJETS DE CONSOMMATION, OBJETS DE SUBVERSION], devient une pathologie historique inquiétante : les deux écritures explorent et figurent des dérèglements dont les origines restent dans un arrière-plan terrible évoqué à demi-mot, un passé tout récent qui n'est pas du tout passé, et dont la présence, la prégnance affecte, dérègle, pervertit le rapport aux choses. Aucun objet n'est innocent : un simple veston est susceptible d'avoir une histoire trouble, d'être porteur d'une histoire de dénonciation, de vol, de mort.

Ainsi la description des choses peut-elle s'autonomiser, les choses peuvent-elles se séparer des personnages, vivre une existence différente à l'intérieur de la fiction. Dans un roman de Pierre Gascar publié en 1949, au lieu d'entourer les personnages, de leur offrir un cadre adapté, les meubles s'autonomisent dans un inventaire qui ne se clôt qu'avec un crime, comme si la guerre, avec son cortège de destructions matérielles et de destins familiaux brisés, avait rendu impossible un certain type de mise en écriture des relations entre les êtres et des choses [→ *Pierre Gascar,* Les Meubles].

Dans ces romans, l'impact de la guerre sur le monde des choses ne se raconte ni dans des histoires de dénuement persistant, ni dans l'appel d'un monde neuf. Un soupçon plane sur les objets eux-mêmes, sur l'histoire qu'ils portent, silencieusement, avec eux, mais aussi sur la manière de les figurer, de les inscrire dans la fiction, comme si, devenus incongrus, entretenant avec les personnages des liens douteux, leur description perdait leur évidence. Aussi peut-on rapprocher ces romans du texte donné pour programmatique du Nouveau Roman, « L'ère du soupçon » de Nathalie Sarraute, publié dans *Les Temps modernes* en février 1950. L'histoire littéraire a souvent retenu de ce texte

la mise en crise du héros de roman du XIXe siècle, le personnage balzacien décrit avec force détails, « type humain en chair et en os » et incarnation d'une « essence psychologique ». Toutefois ce héros qui ne saurait, selon Sarraute, « contenir la réalité psychologique actuelle », a aussi perdu ses attributs matériels :

> Il était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux ; rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez. Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et titres de rente, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom. (1962 : 57)

Les trois romans évoqués ici incitent à lire ce passage au pied de la lettre : si la représentation littéraire traditionnelle doit entrer en « crise », si « la vie, à laquelle en fin de compte, tout en art se ramène […] a brisé les cadres du vieux roman et rejeté, les uns après les autres, les vieux accessoires inutiles » (1962 : 62-63), c'est peut-être aussi que « les accessoires » se sont absentés, objets détruits, trafiqués, volés, spoliés, pris dans une violence qui fait éclater le cadre de la description.

### *« Sunt lacrimae rerum »*

Dans les écrits de filiation, les objets, souvent, prolifèrent : objets sauvés, objets attachés au souvenir des disparus et devenus témoins de la Shoah, objets survivants, modestes – canifs, poupées, peluches – ou magnifiques (tableaux, objets de collection). Le parcours ici effectué aura permis de mieux inscrire cette prolifération non seulement dans l'histoire matérielle de la Shoah mais dans les prises en charge littéraires antérieures d'une histoire marquée par la destruction des cadres matériels de la vie quotidienne, et notamment la spoliation des « choses juives ». À propos de ces objets survivants et témoins,

Daniel Mendelsohn dans *Les Disparus* ([2006] 2007), comme Edmund de Waal, dans le récit qui raconte à la fois l'histoire de la famille Ephrussi et celle de la collection de *netsuke* sauvée envers et contre toutes les spoliations, citent le même fragment de vers de l'*Énéide* : « *sunt lacrimae rerum* ». C'est l'épigraphe des *Disparus* et l'objet d'un chapitre du *Lièvre aux yeux d'ambre* ([2010] 2011, 2015), où la citation est ainsi traduite : « il y a des larmes dans les choses » («There are tears in things », dans le texte original).

Il s'agit d'une traduction littérale, mais inhabituelle. Au livre premier de l'*Énéide*, Énée se trouve devant le temple édifié par Didon à Carthage et admire les frises représentant la guerre de Troie. « *Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* ». « On pleure les malheurs »/ « il est des pleurs pour l'infortune »/ « le monde connaît les larmes »… « et le sort des mortels touche le cœur » : selon les exégèses, Énée commente la puissance des images et/ou se réjouit que désormais dans le monde entier et même à Carthage, on loue la valeur de Priam et l'on pleure sur la guerre de Troie. Quelle que soit la manière de comprendre ce vers obscur – et les traductions comme les interprétations sont innombrables – « rerum » est un génitif partitif qui ne renvoie nullement à des objets concrets. Mais avec la Shoah, les spoliations, les pillages, la destruction du quotidien, le dépouillement au seuil des camps, les choses se sont gonflées de larmes. De sorte que ce demi-vers si présent dans la mémoire culturelle a changé de sens, est devenu comme la devise d'une littérature de la mémoire de la Shoah qui écrit une histoire lacrymale des objets, ou avec les objets. L'impact de l'événement sur la littérature se saisit aussi dans ces circulations de vers antiques – « *non omnis moriar* », « *sunt lacrimae rerum* » –, détachés de leurs traductions et de leurs usages traditionnels, ces circulations au sein desquelles les choses, dans leur matérialité la plus concrète, font irruption. Le détournement des comptines enfantines, fréquente dans la littérature des ghettos et des camps (Borwicz, [1954] 2023), manifeste le même phénomène.

La déportation et la Shoah ont fait entrer les objets dans une histoire de larmes ; et c'est parce que ces événements ont affecté les êtres comme les choses, les êtres avec leurs choses, que l'écriture et la transmission littéraires peuvent fixer les larmes de l'histoire sur les objets, en racontant leurs destinées troublées et troubles, en les sortant du « maquis d'une description balzacienne » (Gascar, 1949 : 9) ; c'est également pourquoi les écrits des enfants et des petits-enfants peuvent aussi faire de toute chose sauvée de la destruction une relique, comme s'il fallait désormais un tombeau, récit ou vitrine de musée, pour ces choses pleines de larmes, après la mort des derniers survivants.

## Bibliographie


Antelme Robert, *L'Espèce humaine* [1947], Paris, Gallimard, 1957.

Axelrad Édouard, Martin-Chauffier Louis, Gascar Pierre, Langfus Anna, Merle, Robert, Rousset David, Sperber Manès, Wiesel Élie, « Les écrivains devant le fait concentrationnaire », *L'Arche*, n° 50, mars 1961.

Cayrol Jean, *Je vivrai l'amour des autres* [1947], *Œuvre lazaréenne,* Paris, Le Seuil, 2007.

Delbo Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra* [1965], Paris, Minuit, 1970.

– *Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970.

Drori Paul, *Matricule 5586*, Paris, Éditions Polyglottes, 1948.

Gary Romain, *Le Grand Vestiaire* [1948], Paris, Gallimard, « Folio », 1985.

Gascar Pierre, *Les Meubles*, Paris, Gallimard, 1949.

Ginczanka Zuzanna, « Dix poèmes » [1936-1942], trad. Isabelle Macor, *Po&sie,* 2019/3, n° 169.

Langfus Anna, *Le Sel et le soufre* [1960], Paris, Gallimard, « Folio », 1983.

Novac Ana, *Les Beaux Jours de ma jeunesse* [1968], Paris, Gallimard, « Folio », 1999.

Perec Georges, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *Partisans*, n° 8, janvier-février 1963.

Rousset David, *L'Univers concentrationnaire,* Paris, Éditions du Pavois, 1946.

Sarraute Nathalie, « L'ère du soupçon » [1950], *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, « Essais », 1962.

Szlengel Władysław, *Ce que je lisais aux morts. Poèmes du ghetto de Varsovie* [1943], trad. Jean-Yves Potel, Monika Prochniewicz, Belval, Circé, 2017.

Wiesel élie, *La Nuit*, Paris, Minuit, 1958.

## Marcel Cohen

> Aussi loin qu'il remontât, l'homme voyait sa vie pleine d'objets hétéroclites. Brisés ou perdus, tous, un jour ou l'autre, avaient été synonymes de désastre intime. Comment ne pas être dépendant de ces petites extensions de nous-même ? Mais l'homme se demandait si sa sujétion n'était pas disproportionnée et, à bien des égards, tyrannique. (2017 : 171)

Marcel Cohen s'intéresse aux faits. Il s'agit pour lui d'un rapport au monde, d'un mode particulier d'observation, d'une forme littéraire et d'une méthode d'écriture. En définition tautologique, le fait se définit par sa factualité, dans un régime de vérité ayant trait au réel. Son existence littéraire suppose une opération de l'ordre de l'enregistrement et fonctionne sur un double modèle en apparence contradictoire, ou qui du moins se situe à des échelles d'intensité différentes : le témoignage et la trouvaille (soit ce qui par un hasard objectif construit du sens). *Faits* est tantôt le titre, tantôt le sous-titre des œuvres : après trois volumes intitulés *Faits*, Marcel Cohen en publie deux autres qu'il nomme *Détails, faits* : on est appelé alors à penser la distinction et le lien entre le *détail* et le *fait,* qui s'articulent autour de la question du concret (de la trace). La puissance d'attestation du concret opère le basculement de l'infime insignifiant (du détail) vers la signification par la preuve et donc vers une élaboration mémorielle du fait.

Parmi les multiples déclinaisons testimoniales du concret factuel, les objets et les photos occupent une place centrale. Dans *Sur la scène intérieure* (également sous-titré *Faits*), ils structurent le récit, à la fois comme embrayeurs systématiques de narration et d'anamnèse et comme indices, pièces justificatives d'une enquête sur les huit membres de la famille exterminés à Auschwitz, menée à partir de ce qu'il en reste : un « petit coquetier en bois peint [...] fendillé et délavé » (13), un « petit pull-over de couleur rouille [conservé] comme une relique » (43), un violon et son étui, un filet résille pour les cheveux, un minuscule chien cousu main en toile cirée jaune, « un étui à cigarettes en similicuir noir et un ours brun en bois sculpté » qui « faisait office de cendrier » (79), une gourmette attestant (avec la liste des déportés du convoi 63), en l'absence de souvenirs de l'auteur, de l'existence d'une petite sœur déportée à sept mois, gourmette retrouvée dans « une bourse en peau blanche contenant aussi l'alliance, la montre, la bague de fiançailles de Marie [la mère], quelques napoléons [...] et un morceau de chaîne de montre en or » (90). Ces objets qui subsistent par-delà le temps de leur existence fonctionnelle sont photographiés comme pièces à conviction, décontextualiés, sur fond blanc, rassemblés à la fin du récit sous le nom de « Documents ». Aux choses qui restent, palpables, s'ajoutent dans le travail de remémoration qui accompagne l'investigation et en découle, les objets dont Marcel Cohen se souvient, ceux du vécu révolu : « [s]ouve-

nir des mi-bas blancs dont les élastiques laissent de marques douloureuses sous les genoux », un cheval empaillé à la devanture d'une sellerie, le mouchoir de la mère, trempé de larmes à l'hôpital Rothschild, et « le grand mouchoir blanc, brodé à ses initiales » (123) de l'oncle Joseph, les lunettes du père et son « petit pot de Gomina en porcelaine, ou en verre noir » (78), l'ours-cendrier que l'auteur « voit » « posé sur la tablette circulaire du lampadaire en palissandre » (79), le fauteuil et la « couverture [qui] tient lieu de châle » (105) du grand-père. Le livre comporte huit chapitres portant le nom des disparus, avec leur date de naissance, le numéro du convoi et la date de déportation, introduits par une photographie qui fait partie du dispositif de mémoire matérielle déployé par le texte. Aux photos des morts répondent, à la fin du livre, celles des objets survivants, objets témoins, indices (c'est-à-dire, et cela est important, à la fois reliques et preuves) qui inscrivent les faits dans la mémoire du « désastre intime » et de l'histoire collective.

*Marta* Caraion
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin…

Cohen Marcel, *Faits. Lecture courante à l'usage des grands débutants*, Paris, Gallimard, 2002.
– *Faits, II*, Paris, Gallimard, 2007.
– *Faits, III. Suite et fin*, Paris, Gallimard, 2013.
– *Sur la scène intérieure. Faits* [2013], Paris, Gallimard, « Folio », 2015.
– *Détails. Faits*, Paris, Gallimard, 2017.
– *Détails, II. Suite et fin. Faits*, Paris, Gallimard, 2021.
– *Cinq femmes. Sur la scène intérieure, II. Faits*, Paris, Gallimard, 2023.
Majorel Jérémie, Zenetti Marie-Jeanne dir., *Lire Marcel Cohen*, Paris, Hermann, 2020.

# Quatrième partie

*Techniques, outils et matériaux*

# Utopies

*Thomas* Bouchet
*Université de Bourgogne*

Quelle épaisseur matérielle concrète pour les utopies si elles ne s'inscrivent que dans le ciel des idées et si ces idées, marquées du stigmate de l'irréalisme, défient les règles de fonctionnement du réel ? Si elles sont enfantées par des esprits imaginatifs incapables de prendre en considération les logiques individuelles et sociales, elles ne dessinent qu'un ailleurs rêvé, un ensemble de non-lieux sans charge concrète probante. Les jugements dépréciatifs et critiques sur l'utopie prennent souvent appui sur les étymologies possibles du mot que Thomas More forge au début du XVI^e^ siècle dans *Utopia*. Les territoires de l'utopie, laisse entendre More, ne figurent sur aucune carte parce qu'ils n'existent tout simplement pas (c'est la version « ou-topos ») ou parce que nul ne peut croire un instant qu'une société parfaitement heureuse (c'est la version « eu-topos ») peut être viable ici-bas.

Il faut bien constater pourtant, à rebours de cette tendance à cantonner l'utopie hors du réel, que des utopistes écrivent bel et bien – et parfois avec force détails – un monde dans lequel toutes sortes d'objets tout à fait concrets trouvent leur place, que d'autres (ce sont parfois les mêmes) expérimentent des manières de vivre qui passent par l'usage voire la production d'objets. S'intéresser aux utopies dans cette perspective c'est

se donner les moyens de comprendre quelle place y tient un monde matériel qui ne se trouve en général pas si en discordance que cela avec le monde dit réel. Ce monde matériel est-il une simple parure ornementale pour les textes utopistes, ou bien un obstacle peu commode pour celles et ceux qui poursuivent l'idée d'un autre monde ? On aimerait suivre ici une hypothèse différente : il s'agit d'une pièce maîtresse dans le mouvement de l'utopie.

La position qui sous-tend cette hypothèse et qui ne fait pas l'unanimité est celle-ci : pour les utopies, le pluriel vaut mieux que le singulier car aucune constante ne se dégage au fil de plus d'un demi-millénaire d'une histoire que rythment toutes sortes d'utopies – autrement dit, elles ne se situent pas dans l'atemporalité ou l'éternité. En outre, la majuscule initiale n'est pas appropriée pour ce mot qui ne désigne pas de pures abstractions mais des pensées et des pratiques en situation, intimement inscrites dans leur temps, jamais stabilisées dans la durée. Dynamiques, elles empruntent depuis More deux voies qui n'en font qu'une : prise de position critique sur leur présent (y compris sous l'angle de la culture matérielle), promotion d'un ensemble-autrement non pas dans un futur indéterminé ou dans des espaces inaccessibles mais ici et maintenant (Bouchet, 2021 : *passim*). La charge critique et la proposition de mise en mouvement peuvent porter sur tous les aspects de la vie en société : les objets, les usages qui en sont faits, les rapports entre eux et les êtres ne leur sont aucunement étrangers.

L'accent portera beaucoup moins dans les pages qui suivent sur les critiques utopistes de la culture matérielle en place que sur les objets qui peuplent les mondes autres, et dont ils sont partie intégrante. Le statut de ces objets varie. Le projet en ligne « Mondes utopiques », animé par les deux sociologues allemandes Silke Steets et Silke Gülker (2019-), en témoigne. Elles ont entre autres proposé à quiconque le souhaitait de choisir un objet d'utopie et de répondre à une question : « Dans quelle mesure l'objet présenté se réfère-t-il à un monde meilleur ? »

L'une des contributrices (Naledi, de Nürmberg) choisit un lit ; une autre (Kerstin, de Berlin) donne sa préférence à une pièce de 1 cent. À la lumière du premier cas, on comprend que les utopies peuvent s'incarner dans un rapport renouvelé à des objets existants. Le lit est ici réorienté vers des pratiques qui tranchent avec celles qui dominent. Aux fonctions utilitaires et productives qui lui sont attribuées (notamment la reconstitution de la force de travail dans des sociétés contemporaines où la valeur-travail est si centrale) Naledi préfère la valeur-repos, la récréation, le loisir, la reprise de contrôle sur le temps. Dans le cas de la pièce de 1 cent la logique est autre et s'inscrit plutôt dans une dynamique de soustraction. La contributrice explique que dans un monde sans argent, un monde où « le traditionnel n'existe plus ou ne fonctionne plus », les pièces de monnaie perdent toute raison d'être. Cette déprise va contre une troisième représentation des relations entre utopies et objets, qui séduisait Kerstin lorsqu'elle était enfant : l'utopie consistait alors pour elle à rêver de « voitures volantes », de « bâtiments étranges avec des plantes dessus », de « limonade au robinet » ; de fait l'utopie des objets peut aussi se fixer sur des inventions et des innovations en tout genre, traduction joyeuse d'une confiance dans les effets bénéfiques du progrès matériel et technique ; elle peut reposer – beaucoup de textes l'attestent – sur la multiplication d'objets et de dispositifs nouveaux qui contribueraient à l'amélioration de la vie (Steets, Gülker, 2019).

Détournement ; soustraction ; invention. Pour comprendre comment tout cela s'articule dans l'histoire des utopies il est préférable de renoncer à synthétiser un demi-millénaire (ou même « seulement » deux cents ans) d'écrits et d'expériences. Seuls seront relevés certains aspects caractéristiques de diverses relations entre utopies et cultures matérielles, essentiellement au cours du XIX^e^ siècle. Il sera d'abord question d'une approche déroutante dont l'auteur (Charles Fourier, 1772-1837) joue la carte de « l'écart absolu » dans tous les domaines qu'il explore (Beecher, [1986] 1993). Puis l'attention portera sur un certain

nombre de celles et ceux qui se revendiquent de cette pensée en l'adaptant au point parfois de la rendre en partie méconnaissable. Le XIXe siècle, une période souvent considérée à juste titre décisive dans l'histoire des utopies mais qui n'a contrairement aux apparences rien d'homogène (il est par exemple caricatural de le qualifier sans autre de siècle du progrès), servira enfin de point d'appui pour quelques incursions dans un temps plus long : là, c'est la question vestimentaire qui servira de fil conducteur car elle est particulièrement évocatrice, même si d'autres auraient pu faire l'affaire. Pour un même questionnement, donc, trois enquêtes qu'on espère complémentaires : sur un système de pensée, sur un groupe qui partage *grosso modo* les mêmes idées et les mêmes projets, sur un champ particulier d'expression et d'expérimentation.

## À L'ORÉE DU XIXe SIÈCLE, UN NOUVEAU MONDE VIVANT, ET ACCESSOIREMENT MATÉRIEL – FOURIER

Au cours de son existence à cheval sur le XVIIIe et le XIXe siècles, Charles Fourier élabore et développe une pensée des êtres vivants. Les mondes des humains, des animaux et des végétaux peuplent ses livres et ses articles. Au temps d'harmonie hommes et bêtes parcourent le monde dans tous les sens ; les humains de tous âges ne cessent de se rencontrer, de former des groupes et séries, de s'influencer mutuellement. Alors qu'elles sont soumises à la contrainte et à l'engorgement dans le violent, injuste et incohérent monde dit civilisé, les passions humaines entrent en composition et s'épanouissent en harmonie. Le bonheur, affirme Fourier dans la *Théorie des quatre mouvements*, « consiste à avoir beaucoup de passions et beaucoup de moyens de les satisfaire » ([1808] 1966 : 92).

Le monde des objets matériels est moins présent, moins visible et moins central dans l'œuvre de Fourier que le monde des vivants en mouvement. Statique, il ne trouve de l'intérêt

à ses yeux que lorsqu'il est mû par les êtres. L'objet terrestre immobile se révèle même bien pâle en comparaison de l'objet céleste – planète, tourbillon – qui parcourt le ciel et révèle par analogie des aspects majeurs de la condition humaine.

Les promesses de l'objet technique laissent en général Fourier indifférent. Sa théorie des passions porte bien davantage sur les mille et une nuances des relations entre les êtres que sur ce qu'ils produisent – bien davantage sur l'élan industrieux comme tel que sur les fruits de l'activité industrielle ou commerciale. Il n'a que mépris pour les pompes à feu ou les bateaux à vapeur civilisés, mis au point sans plan d'ensemble par des inventeurs inaptes à élaborer quelque méthode d'organisation sociale que ce soit. S'il s'intéresse de près en revanche au télégraphe aérien – dit aussi télégraphe Chappe ou télégraphe optique – c'est parce que ce dispositif techniquement très élémentaire produit des signaux qui relient les humains. Il trouvera sa place en harmonie comme instrument de concorde sociale ; dans l'une de ses versions (le « télégraphe planétaire extramondain »), il favorisera les circulations entre les êtres à l'échelle sidérale. Les « pigeons courriers » et les « chiens de message », ces bêtes plus enchanteresses que n'importe quel dispositif technique, produiront des bienfaits sociaux comparables (Bouchet, 2016 : 193 *sq.*).

Ce constat mérite cependant quelques retouches. Lorsqu'il évoque un avenir désirable, Fourier donne parfois une place à diverses catégories d'objets dont la fonction est de favoriser l'harmonie dans la vie en société. Mieux que trois cents feux de cuisine de petite taille largement inefficaces et disséminés dans les familles, quatre ou cinq grands feux collectifs mettraient la cuisson à portée de tous, limiteraient le morcellement des activités et réduiraient la misère. Des « gimblettes harmoniques », c'est-à-dire de petits et tout petits outils fort pratiques, feraient la joie des enfants qui sont nombreux à s'enthousiasmer dès leur plus jeune âge pour la fabrication de petits objets :

> Remarquons ici l'emploi fructueux des gimblettes, [écrit-il dans *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire*] : on donne aujourd'hui à l'enfant un chariot, un tambour qui seront mis en pièces le jour même et qui, dans tous les cas, ne lui seront d'aucune utilité. La phalange lui fournit toutes les gimblettes en diverses grandeurs, mais toujours dans des circonstances où elles seront employées à l'instruction. S'il prend un tambour, ce sera pour se faire admettre parmi les bas tambours, enfants qui figurent déjà en chorégraphie. (194)

Dans le nouveau monde décrit par Fourier existent ici et là, au détour d'une phrase, d'autres objets familiers mais réparés, réhabilités, transformés, transfigurés. Cette métamorphose leur donne une dimension poétique inattendue. C'est le cas pour des savates et des bottes, à l'honneur dans *Le Nouveau Monde amoureux* :

> [Le grand Banneret et la grande Bannerette] se placent avec leur escorte en face du grand maréchal et de la grande maréchale et le grand Banneret prenant le premier la parole fait proclamer par un héraut ; les illustres armées belligérantes, au nom de l'unité industrielle, sont invitées à rassembler et confier aux croisés toutes leurs vieilles savates et bottes réputées hors de service pour les voir sans délai restaurer par les soins des croisés. (1967 : 303)

Télégraphes, gimblettes et savates contribuent à la libre expression des capacités d'invention verbale et de poétisation du monde dont est capable celui que Stendhal surnomme le « rêveur sublime » (1854, II : 343). Les objets d'harmonie dérivent le plus souvent d'objets civilisés ; il ne s'agit pas d'inventer absolument mais de réorienter et de recharger l'existant. Il en résulte une étrange matérialité pour des objets en partie imaginaires.

## Utopistes et progrès matériel au XIXe siècle : les adeptes de Fourier

Celles et ceux qui reprennent à leur compte la pensée de Fourier se baptisent en général « membres de l'École sociétaire »

ou « phalanstériens », moins volontiers « fouriéristes » car ils se réclament d'un ensemble d'idées plus que d'un homme. Ils prônent en général un écart beaucoup moins absolu que lui. S'ils adoptent sans réticence particulière le pan social et économique de l'œuvre, ils se montrent plus réservés lorsqu'il est question de liberté des mœurs ou de perspectives cosmogoniques.

Comme la plupart de leurs contemporain·e·s qui composent la nébuleuse des utopistes du XIXe siècle, les adeptes de la pensée de Fourier vantent le plus souvent les vertus de l'invention technique et disent leur intérêt pour les machines. Leurs projets intellectuels et pratiques ont une dimension matérielle consistante. Écrits et expérimentations sociales révèlent un ancrage technophile à mettre en relation avec des profils professionnels caractéristiques : beaucoup de membres de la bourgeoisie des capacités, avec un nombre important d'ingénieurs, d'artisans férus de technique. Comme chez les saint-simoniens, les ex-élèves de l'École polytechnique ne sont pas rares dans les rangs phalanstériens.

Des études ciblées de Bernard Desmars (2016 : 209 *sq.*) et de François Jarrige (2016 : 169 *sq.*) permettent de documenter cette technophilie. Le *Dictionnaire biographique du fouriérisme* (*DBF*, 2007-), un instrument de connaissance riche d'un millier de notices, met à jour lui aussi un nombre inhabituel d'inventeurs, figures discrètes et en général peu connues, repérables tout au long du siècle. On leur doit des propositions en tout genre, décrites dans leurs notices du *DBF*, et qui peuvent dans certains cas déboucher sur des dépôts de brevets.

Voici l'harmoniphon (une « sorte de hautbois qui se joue avec un clavier ») par Jacques-Reine Pâris (1795-1880), d'abord organiste et professeur de musique à Dijon puis à l'École royale de musique et de déclamation de Paris. De retour à Dijon en 1827, il est maître de chapelle à la cathédrale, enseigne à l'École gratuite communale de musique, puis ouvre un magasin de musique ; il fait partie des Dijonnais qui « se disent hautement phalanstériens » sous la monarchie de Juillet.

Voici des versions améliorées du garde-cendre, du porte-parapluie, du porte-pincettes par Louis-Silver Bacon (dates de naissance et de mort inconnues) ; quincaillier à Paris, il a le goût de l'invention. Sous la monarchie de Juillet il met aussi au point un « mécanisme applicable au sciage de la pierre et à usage de pompe, etc. »

Voici le cigare et la bougie stéariques, par Elzéar Santonax (1805-1876), proche comme Louis-Silver Bacon de l'École sociétaire dans les années 1840, « fabricant de bleu » – un colorant. En 1845, il fonde, avec un correspondant de l'École sociétaire à Dole (Jura), une société « pour l'exploitation d'une fabrique de stéarine, bougies et cierges stéariques ». Il envoie « une caisse de cigares stéariques de diverses grosseurs » ainsi qu'une « caisse de bougies stéariques » à l'exposition universelle de 1855 et cela lui vaut une médaille.

Voici le gril-rôtisseur, par Casimir Lefol, sympathisant phalanstérien né en 1810 et dont la société parisienne fabrique des « enclumes, étaux, soufflets de forge ». Il obtient au cours de sa carrière plusieurs brevets. Dans les années 1860, c'est non seulement le gril-rôtisseur mais aussi, avec un acolyte, un « système de cylindre diviseur évaporateur pour le grillage du café et du cacao ».

Voici enfin la plastiline, par le Génois Luigi Giudice (1795-1880), abonné à la presse fouriériste dans les années 1870 et soutien financier pour le mouvement dans les années 1880. Cette substance, explique-t-il, doit « remplacer avec avantage la terre glaise que les sculpteurs emploient pour leurs modèles » ; il ajoute que « beaucoup d'artistes distingués de plusieurs nations d'Europe et d'Amérique en font usage depuis longtemps, sans compter une trentaine de quintaux [qu'il a] envoyé [*sic*] au Japon par ordre de son gouvernement ».

C'est, entre autres, à Jean-Baptiste Godin que Luigi Guidice vante à la fin des années 1880 les mérites de son invention. Godin, un industriel très inspiré par Fourier, dirige l'expérience de l'usine et du familistère de Guise (Aisne). Esprit pratique lui

aussi, Godin doit sa réussite au perfectionnement d'appareils de chauffage, notamment les poêles : augmentation de la qualité de la fonte, moulage plus précis, économies de combustible et de l'hygiène, diversification de la gamme.

Il agit non seulement dans le domaine de l'innovation matérielle mais aussi en faveur de l'amélioration des conditions de vie. Au croisement des deux, il conçoit et fait réaliser par exemple une table-banc pour les écoles du familistère au début des années 1870. Un peu comme Fourier (mais avec moins de radicalité et moins de force poétique), il met au point un matériel éducatif qui favorise l'accès à un monde meilleur. Il veut, explique-t-il à Charles Potvin dans une lettre du 22 mai 1873, que la table-banc soit adaptée aux besoins physiologiques des enfants :

> La hauteur du banc doit être le quart de la taille de l'enfant ; la hauteur du dessus du banc au bord du pupitre du cinquième de cette taille ; la distance du banc à l'aplomb du bord du pupitre ne doit avoir juste que ce qui est nécessaire pour que l'enfant puisse se tenir debout sans quitter sa place […]. La profondeur du pupitre correspond à [la] longueur des bras de l'enfant étendus en avant de sa poitrine ; l'encrier placé sur le bandeau supérieur se trouve ainsi à distance convenable pour l'enfant. (Cité dans Godin et Fontaine, 2008 : 99-100)

Quatre modèles de tables-bancs sont construits pour les écoles du familistère ; Godin fait savoir qu'il souhaite les mettre librement à la disposition des écoles élémentaires de la République.

## Coups d'œil sur le vêtement (ou la nudité) dans l'histoire longue de l'utopie

Les adeptes de la pensée de Fourier ne sont en revanche pas d'un grand secours pour saisir les contours d'une autre histoire, qui noue ensemble de manière exemplaire utopies et culture

matérielle : l'histoire des pensées et pratiques vestimentaires. Dans son *Histoire de l'utopie* publiée il y a plus d'un demi-siècle, Jean Servier insiste sur ce point et soutient que l'étude du thème vestimentaire est l'une des manières de délimiter ce qu'il appelle le genre utopique (1967 : 154). Un tel parcours, allusif et incomplet par la force des choses, est effectivement envisageable dans le temps long des utopies. En voici quelques jalons entre *Utopia* de More et *L'an 01* de Gébé.

Dans la vie quotidienne des habitants de l'île d'Utopie, les pratiques vestimentaires font l'objet d'une grande attention. Le second livre d'*Utopia* met à plusieurs reprises en évidence la modestie, la simplicité et aussi une forme d'uniformité vestimentaires ; le luxe et l'ostentation n'y sont pas de mise.

> [Les Utopiens,] quand ils sont à la besogne, sont nonchalamment vêtus de cuirs ou de peaux, qui leur durent pour le moins sept ans. Quand ils vont parmi les rues en leurs affaires, ils couvrent leurs paletots de manteaux de drap qui sont par toute l'île tous d'une même couleur, qui est la couleur naturelle du drap. (122)

Le vêtement d'apparat est trompeur. Dans un passage du livre relatif au mariage il est précisé que les utopiens doivent s'arracher à la séduction qu'il exerce.

> Quand l'un d'eux se veut aller par mariage à quelque jeune pucelle ou à une femme veuve, une mère de famille honnête et sage fera dépouiller ladite fille ou femme pour la présenter devant l'amoureux ; quelque vertueux homme en fera autant dudit amoureux, le livrant tout nu devant l'amoureuse. (166)

Ces passages ont pu alimenter des critiques contre une société utopienne de l'uniformisation et de la transparence, et plus généralement contre l'utopie en général. Il n'est pas inutile pourtant de noter que toutes les descriptions de l'île d'Utopie sont placées par More dans la bouche d'un personnage dont le patronyme (Hythlodée) signifie étymologiquement « le diseur de mensonges ». Ainsi convient-il sans doute à cet égard de s'en tenir à des commentaires prudents : le vêtement, qui exprime un rapport à son propre corps, au corps des autres et aux autres

en général, a sa place dans une réflexion ou une rêverie sur ce à quoi peut ressembler une société différente.

S'il est possible d'étudier la place du vêtement dans les écrits de Rousseau, de Mercier ou du plus obscur Louis Rustaing de Saint-Jory (Grélé, 2007), cette question trouve une résonance toute particulière avec Charles Fourier, que revoici. Dans ses écrits les enfants d'harmonie peuvent se vêtir de surplis – ils peuvent d'ailleurs également disposer de petits encensoirs. La mention de ces joyeuses pratiques participe d'un élan parodique fréquent chez Fourier : il s'en prend avec délices aux principales institutions civilisées : l'Église, l'armée, ou encore l'Académie française. Ici comme ailleurs, il détourne des objets de leurs usages classiques et leur rend une liberté qui confirme et conforte celle des humains. Il va plus loin encore lorsqu'il fait jaillir dans *Le Nouveau Monde amoureux*, sans crier gare, le très inattendu « crachat de diamant en triangle radieux ».

> [Ganassa] serre dans ses bras le vénérable Philostrate. À cet aspect le sacerdoce jette des cris d'admiration et déclare que cette action est digne d'une sainte. Vous ne vous trompez pas, reprend Ganassa, puis dénouant et jetant sa chlamyde elle laisse voir le signe de sainteté, le crachat de diamant en triangle radieux. (161)

Il est difficile, à vrai dire, de se représenter ce signe de sainteté qui détourne l'usage des insignes et décorations honorifiques, combine comme souvent chez Fourier le raffinement et la trivialité, ou encore l'arithmétique et le merveilleux (Samzun, 2011). Mais il est à noter que ce signe apparaît au moment où le personnage se dénude ; comme chez More la question du vêtement et celle de l'accessoire vont de pair avec celle de la nudité.

Pas question de nudité en revanche chez les saint-simonien·ne·s (sauf rares exceptions) ou encore les icarien·ne·s. Dans le premier cas, l'enjeu est plutôt de rendre visible un engagement sans faille ; ainsi s'explique, au début de la monarchie de Juillet, l'adoption d'un vêtement blanc, rouge et bleu qui se boutonne dans le dos pour rendre tangibles les vertus de l'entraide. Côté Icarie, Étienne Cabet prône l'uniformité vestimen-

taire dans l'égalité ; il promet pour la vie en Icarie des vêtements de bonne facture qui par leur belle allure font oublier l'usure et les haillons, mais sans coquetterie ni ostentation (Fourn, 2017).

La question de la nudité refait quant à elle surface dans certains milieux anarchistes et naturiens au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècles. Des groupes la pratiquent en France, en Suisse ou bien encore en Allemagne, et en font même une des expressions les plus marquantes d'une relation renouvelée aux autres et à la nature. Se vêtir et/ou se dénuder : l'alternative traduit donc une préoccupation récurrente dans l'histoire discontinue des relations entre utopies et pratiques vestimentaires. Elle refait par exemple surface dans une œuvre emblématique de certaines aspirations utopistes des années soixante-dix : *L'An 01* de Gébé (Georges Blondeau), une série publiée dans *Charlie Mensuel* sous la forme d'une bande dessinée, puis en volume (1973).

*L'An 01* décrit à hauteur de femmes et d'hommes les effets de l'abandon de l'économie de marché et du productivisme, le choix du bien-être et du bonheur individuels et collectifs. Dans le domaine vestimentaire on retiendra en particulier le clou de la « Mode hiver 01 » : la « pelure », une « vaste cape en forme de cloche » fort pratique, fort confortable, sans artifice particulier. Et tout le monde est « nu sous la pelure pour avoir chaud partout » (planche du 20 décembre 1971).

⋆

Depuis 1516, les utopies proposent une expérience critique du grand écart, voire de l'écart absolu. La remise en cause radicale de la société en place s'accompagne d'ouvertures vers d'autres façons de vivre en société. Il est dommage de réduire ces pensées et ces pratiques à une volonté de créer de toutes pièces un monde idéal (même si une telle tendance est parfois perceptible dans certains cas), un monde tellement parfait qu'il écraserait la liberté humaine. Les utopies consistent bien davantage en un projet de réagencement social toujours recom-

mencé, projet d'autant plus digne d'intérêt qu'il porte aussi sur des questions matérielles tout à fait concrètes, sur des détails de l'existence individuelle et collective. C'est du moins ce que le philosophe Pierre Macherey laisse entendre dans *De l'utopie !* :

> Les écrits des utopistes, décevants lorsqu'on s'évertue à en dégager des perspectives générales interprétables selon les critères traditionnels de la philosophie politique, deviennent passionnants lorsqu'on se met à les regarder au ras de ces minuties auxquelles ils consacrent une attention qui peut paraître obsessionnelle : celles-ci remplissent une véritable fonction de révélation. […] Apprenons avec l'utopie à réfléchir sur les détails concrets de l'existence et de la réalité vécues au quotidien, d'où se dégage avant tout une philosophie pratique. (2011 : 18)

Les hypothèses formulées par Macherey éclairent certaines des relations qui dans l'histoire se tissent entre utopies et culture matérielle : s'attacher aux objets, réfléchir à leur place dans ce monde et dans un monde autre, c'est se donner les moyens de comprendre un peu mieux la condition des humains.

## Bibliographie


Fourier Charles, *Le Nouveau Monde amoureux* [posthume], Paris, Pauvert, 1967.

– *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire* [1829], *Œuvres complètes*, Paris, Librairie sociétaire, 1846.

– *Théorie des quatre mouvements* [1808], *Œuvres complètes*, Paris, Anthropos, 1966.

Gébé, *L'An 01* [1973], Paris, L'Association, 2014.

Godin Jean-Baptiste André [avec des photographies de Hugues Fontaine], *Lettres du familistère*, Guise, Éditions du Familistère, 2008.

More Thomas, *L'Utopie* [1516], Paris, Gallimard, 2012.

Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, t. II, Paris, Michel Lévy, 1854.

## Émile Souvestre, *Le Monde tel qu'il sera*

Publié en 1846 et se classant parmi les pionniers de la science-fiction, *Le Monde tel qu'il sera* d'Émile Souvestre donne à lire les fantasmes et les craintes qui accompagnent l'avènement de la révolution industrielle en articulant un ensemble de conjectures techno-scientifiques autour d'objets venus du futur. Prenant le contre-pied du progressisme ambiant et s'attachant à en signaler les possibles dérives morales, sociales et ontologiques, Souvestre met en scène les avancées technologiques qui jalonnent le voyage dans le temps de Marthe et Maurice, un jeune couple idéaliste qui s'interroge sur l'avenir d'une société humaine qu'ils souhaitent voir acquise aux préceptes industrialistes des saint-simoniens et au socialisme utopique. Accompagnés dans leur périple par le personnage allégorique M. John Progrès, qui s'est présenté à eux « commodément assis sur une locomotive anglaise, dont la fumée l'enveloppait de fantastiques nuages, et porta[nt] en croupe un daguerréotype » (9), les jeunes gens découvrent la Terre de l'an 3000, gouvernée par la « République des Intérêts-Unis ». Dans la lignée des récits de voyages, en vogue depuis le XVIII^e^ siècle, l'action se déroule désormais dans un *Ailleurs*, dont les effets d'*estrangement* dessinent les contours d'une critique acerbe envers les développements à venir dans la société du XIX^e^ siècle.

De fait, l'utopie progressiste tourne très vite au cauchemar pour le couple. Les descriptions du progrès technologique et des objets qui le matérialisent deviennent les supports d'une posture de rejet à l'égard des promesses annoncées par la révolution industrielle. Dès le prologue, ces espoirs déchus s'illustrent au fil des présentations d'un nombre incalculable d'inventions, dont l'évocation aboutit systématiquement sur une même sentence : la contestation conservatrice à l'égard du machinisme censé conduire l'humanité vers le progrès. Ceci se lit, par exemple, dans l'effroi qui saisit Maurice lorsque l'académicien – le bien nommé M. Atout – s'enorgueillit des « ingénieuses inventions » qui animent « une maison bien machinée » où l'« on avait pu substituer aux machines humaines des machines plus parfaites » (54-56). Telle serait la loi du perfectionnement régissant le progrès à venir : la réification de l'homme aboutirait à son remplacement par des « machines » plus performantes. Et tout le règne du vivant se voit ainsi réduit à la seule fonction de rouage, au sein d'une mécanique sociétale ayant pour unique *telos* la quête utilitariste d'un enrichissement personnel. C'est que toute l'organisation sociale étend jusqu'à ses confins la doctrine smithienne de la poursuite des intérêts privés, selon la devise fièrement placardée au seuil de chaque habitation : « CHACUN CHEZ SOI. CHACUN POUR SOI » (53). Ce *désenchantement* rationaliste du monde se décline à travers la présentation de multiples inventions du même acabit, face aux-

quelles Maurice déplore un certain fétichisme matérialiste, jadis idéalisé au nom du progrès techno-scientifique.

L'univers matériel joue un rôle central dans l'économie poétique et idéologique de ce récit dystopique au sein duquel les objets viennent parachever l'aliénation de l'humain, mais aussi – et peut-être surtout – renverser une logique sociale fondée sur les valeurs chrétiennes. Se dessine ainsi la constitution d'une posture réactionnaire à l'égard des mutations technologiques menaçant l'ordre existant. De fait, l'anti-utopie souvestrienne déploie ses admonestations, ses mises en garde et ses métaphores déshumanisantes à partir des objets matérialisant l'idée de progrès pour interroger les bouleversements provoqués par l'avènement de cette nouvelle culture matérielle. Tout en faisant avancer l'intrigue, les réactions de Maurice face aux monstrueux objets qui se présentent à lui renouvellent systématiquement les occasions d'élaborer un positionnement idéologique de rejet du progressisme dix-neuvièmiste. Aboutissement supposé des idéologies matérialistes contemporaines de l'écriture, le récit trace les contours d'un futur terrifiant à travers une rhétorique constante du *reductio ad absurdum*, réduisant toute tentative de réformisme social – fût-ce d'inspiration saint-simonienne, owenienne ou encore fouriériste – à une logique d'aliénation, avec son cortège de poncifs anxiogènes que les successeurs de Souvestre enrichiront de nouvelles variantes.

*Boris Colinas*
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Angenot Marc, « L'émergence du genre de l'anti-utopie en France : Souvestre, Giraudeau, Richter », *Le Roman des possibles. L'anticipation dans l'espace médiatique francophone (1860-1940)*, dir. Claire Barel-Moisan, Jean-François Chassay, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2019.

Boeglin Noémie, « *Le Monde tel qu'il sera*, un roman oublié », *Fabula / Les colloques* [en ligne], « L'art, machine à voyager dans le temps », dir. Frédérique Toudoire-Surlapierre, Augustin Voegele : http://www.fabula.org/colloques/document4725.php

Marquer Bertrand, « 65. Émile Souvestre, *Le Monde tel qu'il sera*, Paris, W. Coquebert, 1846 », *Savants et écrivains : portraits croisés dans la France du XIXe siècle*, dir. Bertrand Marquer, Arras, Artois Presses Université, 2015. [En ligne] : http://books.openedition.org/apu/17708

Mary Nicolas, « *Le monde tel qu'il sera en l'an 3000* d'Émile Souvestre : un miroir des peurs suscitées par le capitalisme industriel », *Quêtes littéraires*, n° 11, 2021.

Sylvos Françoise, « Émile Souvestre ou la réclame telle qu'elle sera », *Romantisme*, n° 155 « La Réclame », 2012/1.

Vas-Deyres Natacha, *Ces Français qui ont écrit demain : utopie, anticipation et science-fiction au XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2013.

# Littérature, critique du travail et industrialisation au XIX^e siècle

*François* JARRIGE
*Université de Bourgogne*

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la valorisation croissante du travail s'accompagne souvent d'une critique de sa dimension industrielle, perçue comme aliénante, dégradante, fruit d'une exploitation accrue des milieux et des hommes du fait des machines et des moteurs toujours plus puissants qui accroissent les rythmes et la discipline du travail, mais aussi les risques. Écrivains, poètes et intellectuels interrogent alors ce travail industriel qui appauvrit et exploite alors qu'il devrait émanciper et élever. Cette critique est étroitement liée à celle du système machinique et mécanique qui dessine un nouvel environnement matériel, en particulier les moteurs puissants et les grands équipements qui redéfinissent le travail et polarisent de plus en plus les regards. John Tresch (2012) a ainsi étudié, après d'autres, comment les nouvelles technologies de la révolution industrielle – machines à vapeur, électromagnétisme, daguerréotypes – ont été pensées et décrites en France par des philosophes et auteurs comme Balzac ou le réformateur social Pierre Leroux. Il montre comment le thème de la machine étend sa présence dans le paysage intellectuel tout en restant ambigu. Loin de rejeter le monde mécanique comme la marque du matérialisme, divers auteurs tentent surtout de définir les caractéristiques d'une « machine romantique » – alternative à celle des ingénieurs et des économistes – dont

ils espèrent qu'elle pourra réenchanter le monde, produire un ordre démocratique, et forger du rêve.

La question du travail et de sa culture matérielle, faite d'outils, de machines, de matériaux divers et de gestes, réunis dans des espaces productifs variés, a toutefois diversement retenu l'attention des écrivains confrontés au surgissement de l'industrialisation et à la redéfinition profonde de l'expérience du travail. Les travaux consacrés à ce sujet restent peu nombreux et se séparent souvent entre l'étude de la littérature ouvrière et prolétarienne [→ OBJETS DE NÉCESSITÉ ET PRÉCARITÉS MATÉRIELLES DANS LA LITTÉRATURE : L'EXEMPLE DES LITTÉRATURES OUVRIÈRES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE] et les romans réalistes qui explorent les conditions sociales, et l'étude des représentations de la technique, des machines et des transformations qu'elles introduisent dans la société, genre particulièrement développé Outre-Manche (Sussman, 1968 ; Trousson, 2001).

La représentation littéraire du travail au siècle de l'industrialisation demeure toutefois assez marginale et ambiguë, elle en reste souvent au niveau de l'allégorie, négligeant l'activité concrète des travailleurs dans leur diversité, et donc leur culture matérielle, au profit d'une conception abstraite du travail conçu comme un moyen d'obtenir la gloire, le bonheur ou la puissance. Dans la littérature du XIX^e siècle, le travail de l'ouvrier et de l'artisan semble rarement décrit pour lui-même, c'est moins l'expérience laborieuse et l'activité productive qui intéressent que leur symbolique. L'ouvrier est considéré comme l'image de la pauvreté ou de la misère avant d'être identifié à des activités et des métiers précis (Fink, 2002 ; Rebérioux [1993] 2017 ; Candar, 2020). Sa représentation repose sur un fonds culturel ancien qui mobilise la tradition du christianisme identifiant le travail à une malédiction, tout en le valorisant comme une voie pour atteindre le salut. Mais au XIX^e siècle, la croissance de la population ouvrière et son entrée sur la scène de l'histoire à l'ère des révolutions, le surgissement du libéralisme et de la question sociale liée à l'émergence de nouvelles catégories d'exploités contribuent à porter une plus

grande attention à la question du travail qui s'affirme comme le moteur des transformations du monde.

De riches travaux ont ainsi montré comment le travail et ses environnements techniques sont bouleversés par l'industrialisation, produisant du rêve, de l'émancipation mais aussi du désenchantement et de l'exploitation (Fureix, Jarrige, 2015). Dans un ouvrage publié en 1927, Elliott M. Grant a exploré comment les poètes ont célébré l'industrie et le travail, mais il laissait largement de côté la technique et les cultures matérielles. La machine acquiert pourtant une présence littéraire à partir des années 1830-1840, allant jusqu'à transformer l'imaginaire du romantisme et susciter une nouvelle représentation mélancolique du monde selon Pierre Laforgue (2003). L'importance historique et sociale de la modernité industrielle se reflète alors dans le genre réaliste, qui fixe progressivement ses codes et sa poétique en lien avec les transformations matérielles et l'avènement d'une nouvelle expérience sociale fondée sur l'usine, la multiplication des mécaniques, l'obsession pour la vapeur et le modèle britannique qu'elle incarne. Les réflexions sur les environnements matériels du travail s'engagent peu à peu dans la littérature, entendue au sens large, en explorant les mutations qui façonnent les nouvelles activités à l'aube de l'âge industriel. Comment s'opère l'acclimatation littéraire des grandes machines productives et des nouveaux convertisseurs fossiles qui commencent à peupler les ateliers et les usines autour de 1830 ? Entre surgissement d'un monde nouveau et persistance des outils et des formes de travail anciennes et artisanales, comment la littérature accompagne-t-elle les débats sur l'industrialisation et l'essor de nouvelles formes de travail mécanisé ?

## La découverte de l'usine, entre espoir et effroi

L'invention et la reconnaissance du roman comme genre littéraire s'opèrent progressivement et parallèlement à la cen-

tralité croissante du travail et ses redéfinitions dans la société. D'abord dédié au divertissement et jugé de peu de valeur esthétique en comparaison de l'art poétique et dramatique, le roman s'affirme comme une manière de rendre compte des transformations du monde en s'attachant à des réalités longtemps négligées, en décrivant par exemple de façon réaliste les environnements matériels comme les vêtements, la nourriture, le logement, ou encore les outils des catégories populaires promus en sujets littéraires [→ L'ENTRÉE DES OBJETS EN LITTÉRATURE].

Premier pays à expérimenter le bouleversement de ses paysages et de ses hiérarchies sociales par le surgissement du nouveau travail industriel, l'Angleterre attire rapidement les regards et l'attention des voyageurs et écrivains continentaux. En Grande Bretagne, l'historiographie a insisté sur l'essor d'une poésie à la gloire de la vapeur donnant naissance à une fantasmagorie et une imagerie qui tendent à idéaliser le couple charbon/vapeur, à en faire une force dominante et mystique capable de modeler le monde. Dès le début du XIX^e^ siècle, le statut de l'invention technique et de ses promoteurs se transforme et fait l'objet d'une valorisation croissante. L'année 1824 constitue un tournant à cet égard : le 18 juin une réunion publique présidée par le premier ministre Lord Liverpool, et composée des principales personnalités du monde politique, économique et scientifique, lance une souscription en vue d'ériger un monument à la gloire de James Watt, considéré alors comme l'inventeur de la machine à vapeur. Au terme d'une campagne d'opinion et d'une collecte d'argent, une énorme statue en marbre est finalement érigée dans Westminster Abbey en 1834, inaugurant la «Wattolatry» qui ne cesse de s'étendre ensuite (MacLeod, 2007).

La machine à vapeur devient une force miraculeuse et herculéenne, son imaginaire se nourrissant de références et de langage religieux [→ *Machine à vapeur*]. Asa Briggs, Herbert Sussman comme Ben Marsden et Crosbie Smith plus récemment l'ont montré dans leurs études consacrées aux imaginaires technologiques de l'époque victorienne. L'inventeur devient une idole et

un prophète doté de caractéristiques magiques et miraculeuses. Même si, depuis l'époque moderne, les machines ont de plus en plus été désacralisées et leur fonctionnement renvoyé à des explications naturelles, purgé de toute magie, la bourgeoisie du début du XIX^e^ siècle semble faire ressurgir cette dimension en célébrant les mécaniques, ces agents autonomes produisant en masse et de façon docile. À l'inverse de l'énergie hydraulique et des autres moteurs simples à bras ou à force animale, de plus en plus jugés obsolètes à l'âge du charbon, ne dégageant pas de magie ni de mystère, la vapeur devient un fétiche, ce qui lui confère une force et une supériorité indéniables.

En France, où le charbon manque et le poids de l'artisanat et du travail dans un cadre rural persiste plus longtemps, cet imaginaire de la vapeur émerge plus tardivement et lentement. La nouvelle trajectoire économique de la vapeur est modelée par les représentations du rival britannique, alors que les puissantes machines fossiles restent rares, longtemps entourées de mystère et de crainte ; il y en a au plus quelques milliers en France autour de 1830 contre plusieurs dizaines de milliers au Royaume-Uni. Pourtant, dès 1827, dans son premier roman *Armance*, Stendhal fait de la machine à vapeur la nouvelle « reine du monde » ; c'est son avènement qui a rendu les anciens titres obsolètes, elle devient le signe du passage « entre le siècle qui finit en 1789 et celui qui commença vers 1815 ». Stendhal décrit les aventures amoureuses d'un jeune homme brillant à peine sorti de l'école Polytechnique, qui rêve de « commander un canon ou une machine à vapeur », ou de devenir « chimiste attaché à quelque manufacture » ([1827] 1877 : 96, 99).

Avant de symboliser l'usine et l'espace de travail, la vapeur est surtout associée aux transports et à la révolution ferroviaire [→ *La locomotive*]. En 1845, alors que le débat fait rage à la suite de la grande loi votée en 1842 et d'une série d'accidents spectaculaires qui effraient l'opinion, l'Académie française ouvre d'ailleurs un concours de poésie sur « La découverte de la vapeur ». Même si ce sujet s'inscrit dans une tradition d'odes, d'épîtres

et de discours scientifiques et techniques, il invite à penser la nouveauté technique et à réfléchir à la question de la langue capable d'en rendre compte. Cette première poésie de la vapeur associe sa découverte à la libération de l'humanité, selon un lieu commun qui s'étend et circule alors abondamment. Mais l'imaginaire de l'esclavage demeure aussi prégnant, la mécanisation et la nouvelle force motrice menacent les travailleurs et leur liberté, et présentent les traits d'un nouvel esclavage (Wanlin, 2010). L'ambivalence domine les récits littéraires autour de la vapeur avant 1848. Deux pôles se dessinent globalement, entre les chantres des techniques modernes, sources de spectaculaire et de merveilleux, et les pourfendeurs de ses dangers.

Là où, chez Fourier, c'est l'harmonisation des passions qui doit rendre le travail attrayant, chez le communiste Etienne Cabet, c'est désormais l'usage des machines et la transformation des cultures matérielles du travail qui jouent ce rôle. Dans tous les secteurs d'activité décrits dans son roman utopique *Voyage en Icarie* (1840), les machines à vapeur bouleversent l'environnement icarien. Ainsi, dans les boulangeries, le grand moteur central permet de remplacer les petits fournils dispersés et insalubres par de vastes usines à pain : « Ce sont des machines extrêmement ingénieuses qui pétrissent la pâte, qui la coupent, et qui la portent à l'entrée des fours où d'autres machines apportent le combustible, tandis que d'autres emportent le pain dans le dernier bâtiment » ([1840] 1848 : 48). De même, en Icarie, « presque tous [les vêtements] se font à la *mécanique*, en tout ou en partie, de manière que les ouvriers n'ont que peu de chose à faire » (60). Or, c'est également à cette époque qu'apparaît la machine à coudre de Thimonnier, en dépit de l'opposition des tailleurs parisiens. L'agriculture elle-même devient industrielle, « en sorte [écrit Cabet] que le rôle de l'agriculteur se trouve presque réduit à celui d'un directeur intelligent et d'un ordonnateur éclairé » des machines (154). Les machines à battre commencent à se répandre dans l'agriculture française, parfois mues par des locomobiles à vapeur même si la plupart sont actionnées par l'énergie animale.

Ces bouleversements dans la sphère productive conduisent à des transformations plus vastes des relations sociales et politiques qui s'incarnent en particulier dans la présence obsédante du thème de la vapeur dans le récit alors qu'il rapproche l'histoire des libertés anglaises et celle des avancées techniques. Dans son panthéon des « plus puissants propagandistes et des plus grands *Révolutionnaires* » (469), Cabet place l'inventeur de l'imprimerie et celui de la vapeur (Gutenberg, Watt) à côté de Jésus Christ et de Luther. Il conditionne l'ensemble de la réalisation de son projet à l'amélioration des techniques de production lorsqu'il écrit que désormais « l'industrie » est « assez puissante pour réaliser l'Égalité d'abondance et de bonheur » (466).

## La critique des machines et du travail aliéné

En dépit de l'enthousiasme et de la fascination pour la nouvelle puissance du travail machinisé, dont les écrivains deviennent des relais, des témoins, autant que des inventeurs, il existe aussi, parallèlement, une littérature et des auteurs qui dénoncent le despotisme de la vapeur, accusée d'exploiter les hommes, d'avilir leur travail en laminant les savoir-faire hérités, mais aussi de dégrader les milieux et la nature par ses fumées qui souillent l'environnement et les villes.

La machine à vapeur et les mécaniques ont suscité une profonde animosité et un réel rejet de la part de certains milieux populaires, aboutissant parfois à des insurrections violentes qui frappent les observateurs et les contemporains et dont l'épisode du luddisme devient rapidement le symbole. Même si les cultures populaires restent essentiellement orales, la période voit l'essor d'une littérature ouvrière avec sa poésie et sa prose, notamment sous les auspices du chartisme ou dans le mouvement owenien en Grande-Bretagne. De 1838 à 1852, le journal chartiste *The Northern Star* publie ainsi 1500 poèmes envoyés par des ouvriers britanniques comme celui du militant de Bir-

mingham Edward Mead intitulé «The Steam King»: la vapeur n'est pas seulement une figure de style, un métonyme censé symboliser la classe, elle devient véritablement un agent despotique, un monstre et une force de destruction (Malm, 2016). Cette critique du despotisme de la vapeur et de ses coûts sociaux est étroitement associée aux dégâts environnementaux, la mention de la nature souillée par la fumée revient d'ailleurs fréquemment dans la poésie chartiste. Face aux partisans des machines de plus en plus nombreux, pour qui la vapeur est d'abord un condensé de travail accumulé, certains auteurs la perçoivent comme un agent despotique et une menace.

Michelet ou l'ancien saint-simonien Emile Souvestre témoignent également en France de l'inquiétude persistante face au nouveau milieu technique peuplé d'objets et d'artefacts qui risquent d'échapper au contrôle humain. Le mot «machinisme» apparaît d'ailleurs dans ce contexte sous la plume de Michelet dans *Le Peuple* (1846) où il décrit la «servitude de l'ouvrier dépendant des machines». Le mot est investi d'une signification morale, il est une condamnation du système industriel à l'anglaise et des nouveaux liens sociaux fondés sur la suprématie mécanique. L'intérêt de Michelet pour les machines vient de plusieurs sources, d'abord de son enfance et de ses origines dans une «famille industrielle», au sens ancien de celui qui travaille de ses mains pour gagner sa vie… Son père s'était installé comme imprimeur à l'époque révolutionnaire, mais il est ruiné par le décret impérial réduisant le nombre de journaux en 1810; c'est à ce moment que Michelet, âgé de dix ans, commence à travailler à la composition alors que son père imprimait. Or l'imprimerie est l'une des activités artisanales les plus bouleversées autour de 1830, notamment avec l'arrivée des presses mécaniques à vapeur qui transforment l'organisation du travail en suscitant d'abondants débats. Par ailleurs, pendant l'été 1834, Michelet voyage en Angleterre comme le font alors tous les observateurs de la société industrielle naissante, qu'ils soient écrivains, ingénieurs, économistes, techniciens ou enquêteurs

sociaux comme Léon Faucher, Eugène Buret, Flora Tristan et, plus tard encore, Engels. Le 26 août, il raconte dans son journal son trajet de York à Manchester, il évoque « les petits tisserands [qui] périssent de faim aux environs de Manchester et Liverpool ». Il discute la « substitution des machines aux hommes » : elles emploient les enfants plus que les hommes et menacent les générations, mieux vaudrait se consacrer à l'éducation, c'est-à-dire la « production des hommes » qu'à « la production des choses » qui devient l'obsession de l'époque ([1834] 1959 : 152). En observant les mines, les hauts-fourneaux et les manufactures textiles, il réagit en travailleur plutôt qu'en économiste ou en sociologue. Il n'interroge pas ses hôtes sur le financement de l'industrialisation ou sur le régime de la libre concurrence, son objectif n'est pas de ramener en France les secrets de la richesse ou tel ou tel procédé technique. Il n'enquête pas non plus, comme Faucher et Engels le feront, sur les conditions de vie du prolétariat. Il songe, avant tout, à la frustration que le producteur subit quand on le met au service d'une machine dépendante du rythme nouveau que lui imprime la vapeur.

L'analyse que Michelet propose du machinisme et du travail accompagne la montée d'un regard critique et mélancolique qui se retrouve par exemple chez le romancier breton Émile Souvestre [→ *Émile Souvestre,* Le Monde tel qu'il sera]. Professeur au collège municipal de Mulhouse dans les années 1830, l'ancien saint-simonien Souvestre y découvre la grande industrie textile avec ses usines et ses villes en croissance. Il devient aussi proche de Michelet et entretient une correspondance avec lui qui nourrit son détachement à l'égard de l'industrialisme saint-simonien et façonne ses écrits plus sociaux. Souvestre est ainsi l'auteur de l'un des premiers récits qu'on peut qualifier de dystopique, qui prédit un avenir terrifiant aux nouvelles sociétés industrielles et à ceux qui y travaillent.

Dans *Le Monde tel qu'il sera* (1846), il propose en effet une image sombre du futur et de son univers matériel, et adopte une vision pessimiste et ironique du progrès. Il décrit un

couple rêvant à l'avenir lorsque surgit un personnage étrange – John Progrès – assis sur une locomotive à vapeur volante qui leur propose de leur révéler l'« avenir si beau ». Les amoureux acceptent et sont plongés dans une sorte de sommeil avant de se réveiller en l'an 3000. Ils découvrent alors un monde où le progrès a triomphé dans la République des Intérêts-Unis. On se déplace en sous-marin ou en fiacres volants. Tout est automatisé et voué au confort, les progrès des techniques ont créé une « civilisation perfectionnée, dans laquelle tout obéit aux lois suprêmes de la mécanique ». Mais dans ce monde, la population ouvrière voit son sort réduit à celui de nouveaux ilotes. Dans les usines où halètent des « mammouths de cuivre et d'acier », le jeune Maurice découvre « des hommes flétris et hagards » esclaves des machines, eux-mêmes devenus machines (140-141). Dans ce monde, les enfants sont précocement arrachés à leur mère pour être confiés à une usine d'allaitement à la vapeur, et les humains sont améliorés grâce aux techniques utilisées dans l'élevage et l'horticulture. Il imagine ainsi la création de danseuses aux jambes immenses ou de forgerons aux bras puissants et surdimensionnés, véritables mutants censés révéler le spectre d'une réduction de l'homme à sa seule fonction productive. Ce récit d'anticipation pessimiste témoigne des ambivalences et des désillusions qui accompagnent d'emblée la puissance nouvelle des machines au travail.

Au milieu du XIX^e^ siècle naît par ailleurs le genre du roman industriel dans la Grande-Bretagne de l'ère victorienne, en lien avec l'essor de la littérature sociale. Il s'attache à décrire les formes de production et d'urbanisation associées à l'âge industriel, mais aussi les souffrances des travailleurs victimes d'un travail de plus en plus difficile. Parmi les principaux exemples généralement cités on peut évoquer le *Sybil, or the Two Nations* de Benjamin Disraeli (1845) ; Elizabeth Gaskell avec *Mary Barton* (1848), et plus tard *North and South* (1854) et bien sûr les écrits de Charles Dickens avec *Hard Times* (1854) ou George Eliot avec *Felix Holt* (1866).

En France, l'industrie occupe en général dans la littérature une place moins importante. Pays plus longtemps rural et agricole, moins profondément et brusquement transformé par l'industrialisation que la Belgique, l'Angleterre ou l'Allemagne, le travail et ses transformations préoccupent néanmoins certains auteurs du Second Empire, comme George Sand dans *La Ville noire* (1860), l'un des premiers romans à situer son intrigue au cœur du monde du travail, ici les petites forges, la coutellerie et la papeterie, avec ses roues hydrauliques et ses outils. Dans *La Fortune de Gaspard*, paru en 1866, la comtesse de Ségur se confronte aussi pour la première fois au monde industriel, inspirée par une manufacture construite à proximité de son château. Elle y décrit l'arrivisme d'un jeune paysan qui intègre une usine où il gagne la confiance du patron et fait tous les métiers l'un après l'autre, en commençant par « travailler aux fils de fer à détirer » avant de devenir contremaître ([1866] 1867 : 162).

À la différence de l'Angleterre, en France la machine à vapeur demeure longtemps une exception dans les ateliers et les premières usines restent peuplées d'outils simples, actionnées par les roues hydrauliques et la force humaine et animale. Son coût, sa complexité d'utilisation, son rendement médiocre détournent de nombreux acteurs de l'utiliser au profit des outils familiers comme l'énergie animale. Alors qu'aux États-Unis s'impose « un sublime technologique » exaltant la beauté et la grandeur des réalisations de l'âge mécanique (Nye, 1994), en France c'est plutôt la mélancolie et l'inquiétude qui semblent l'emporter chez beaucoup. Le thème de la machine monstre, insatiable Moloch dévorant les hommes, tend d'ailleurs à se répandre chez des auteurs comme Balzac, Vigny et Hugo. Dans son poème *Melancholia*, achevé en 1854, Hugo décrit le nouvel imaginaire tragique de l'âge industriel associé au travail des enfants : « Accroupis sous les dents d'une machine sombre /Monstre hideux qui mâche on ne sait quoi dans l'ombre » ([1856] 1882 : 205).

En insistant sur la nouveauté, en célébrant la puissance des grands moteurs fossiles, la littérature accompagne une certaine

vision de l'industrialisation fondée sur le gigantisme et le progrès des techniques, rendant invisibles d'autres cultures matérielles du travail, d'autres pratiques sociales identifiées aux outils obsolètes et jugés archaïques comme le sont les manèges d'animaux ou les simples manivelles, repoussés comme des instruments anciens et barbares, produisant un travail d'esclaves alors que la vapeur doit libérer et émanciper. La nouveauté fait l'objet d'une valorisation croissante alors que le travail manuel commence à être identifié au passé et jugé obsolète, même s'il domine encore au quotidien.

Le manège, ce petit moteur fondé sur la force animale attelé à un arbre pour mettre en mouvement une meule ou une machine, en vient ainsi à signifier l'ennui, voire le désespoir, lié à certaines activités. Balzac l'utilise par exemple pour décrire les tâches des employés de bureau ou des actrices. À propos de ces dernières, il observe dans *Une fille d'Ève,* roman paru d'abord en feuilleton dans *Le Siècle* en 1838, que, contrairement aux apparences, leur travail implique souffrance et difficultés, c'est une « vie de *cheval de manège* où l'actrice est soumise à des répétitions sous peine d'amende, à des lectures de pièces, à des études constantes » ([1842] 1857 : 319, je souligne). Concernant les employés, il note qu'ils sont enfermés dans d'« affreux compartiments, nommés *Bureaux*, où le soleil pénètre peu, où la pensée est bornée en des *occupations semblables à celles des chevaux qui tournent un manège*. (On sait que ces chevaux bâillent horriblement et meurent promptement) » (1841 : 37, je souligne). De même, décrivant le travail harassant et ennuyeux de l'étudiant en médecine dans *Madame Bovary*, Gustave Flaubert note également qu'« il accomplissait sa petite tâche quotidienne à la manière d'un cheval de manège, qui tourne en place les yeux bandés, ignorant de la besogne qu'il broie » ([1857] 1880 : 9). À une époque où le rapport au temps se transforme, le moteur à force animale en vient progressivement à incarner la culture matérielle d'un monde ancien tournant en rond, sa lenteur même symbolise l'absurdité alors que tout semble s'accélérer. Tourner en rond devient dès lors un signe de retard et de rou-

tine au siècle du progrès, alors que le fait d'avancer – « à toute vapeur » – s'affirme comme une manifestation de modernité.

## Écrire le travail au temps de la mécanisation totale

La première moitié du XIX^e^ siècle est un moment de doute et d'hésitation à l'égard de la puissance industrielle qui s'incarne dans le moteur à vapeur, nouveau démiurge censé inaugurer une ère d'abondance et de pacification, au travail comme ailleurs, mais qui accroît aussi les inégalités, dégrade les conditions de vie et conduit divers observateurs – dont les écrivains – à interroger le sens de ces nouveautés. Mais, comme Jacques Noiray l'a montré il y a déjà longtemps (1981), c'est surtout après 1850 que l'accession de la machine à un statut littéraire s'engage réellement. Alors que l'industrialisation s'intensifie en France, et qu'elle est désormais célébrée dans de grandes expositions universelles qui marquent l'opinion [→ Les Expositions universelles : les objets de la technologie et leurs publics], le roman réaliste et naturaliste connaît son apogée. Dans la deuxième moitié du siècle qui voit la vapeur devenir le moteur principal de l'industrialisation européenne et le merveilleux technique envahir les espaces de travail, l'objet industriel change de statut comme l'a également montré Marta Caraion. La machine « se transforme en personne – vivante, douée d'une âme – activant un imaginaire qui tournera vite au stéréotype » (2020a : 105), aboutissant à une esthétisation des appareils industriels qui contribuera à une mutation fondamentale de l'ontologie des objets, laquelle n'a cessé depuis d'accompagner et modeler les cultures matérielles et les imaginaires des sociétés modernes façonnées par le consumérisme.

Dans cette évolution des regards littéraires sur le travail et les machines [→ *S'émerveiller ou haïr : les écrivains face aux Expositions universelles*], quelques auteurs ont joué un rôle décisif comme Jules Verne ou Émile Zola après 1870, moment d'accélération de

l'industrialisation et de mécanisation croissante des tâches. Le premier peuple en effet ses romans de machines fantastiques, notamment pour voyager, que ce soit le Nautilus, la maison à vapeur ou l'île à hélice, inspirées d'inventions de son temps projetées dans l'imaginaire. En revanche, le travail industriel demeure à l'arrière-plan, l'ouvrier largement invisible, appartenant à une foule anonyme ou enfermé dans l'usine d'où s'échappe la fumée censée symboliser l'activité productive et le travail. Dans *Les Cinq Cents Millions de la Bégum* (1879) ou *Les Indes noires* (1877), il décrit la grande industrie arrimée aux mines de charbon et à la puissance de la vapeur au moment où l'énergie fossile l'emporte sur l'énergie hydraulique en France. Dans *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, il décrit ainsi la ville de Stahlstadt comme une immense usine sidérurgique militarisée, où les ouvriers sont surveillés de près pour fabriquer notamment des machines à vapeur.

La figure de Zola joue évidemment un rôle majeur dans ce processus d'intégration du travail et des machines industrielles à la littérature. Si, dans *L'Assommoir* (1877), il décrit un monde ouvrier propre aux petites entreprises artisanales de l'époque encore empreintes de corporatisme, c'est bien dans *Germinal* (1884) et plus encore dans *Travail* (1901) qu'il aborde la condition ouvrière et sa culture matérielle. Même si elle n'est pas nommée comme telle, la classe ouvrière est située face aux grandes entreprises et aux sociétés anonymes dans un affrontement entre travail et capital. *Germinal* est à ce titre l'ouvrage phare qui sert longtemps de référence aux représentations du travail et de la vie des mineurs, même s'il contribue aussi à faire écran en insistant sur un groupe très singulier. *Travail*, écrit en 1900, est en revanche bien plus méconnu et plus rarement cité. Zola s'y montre particulièrement intéressé par la culture matérielle du travail qu'il entend réformer. En contrepoint d'un présent décevant, il décrit une cité futuriste du travail où les découvertes de la science et la captation de l'énergie solaire émancipent les hommes en remodelant leur environnement :

« quelle victoire, s'il réussissait à faire du soleil le moteur universel », s'exclame le héros (558). Zola est soucieux de fonder la fiction technique sur des bases réelles et solides, documentées à partir d'enquêtes au plus près des conditions matérielles de vie et de travail des populations ouvrières.

Pays pionnier de l'industrialisation, bénéficiant du charbon du Borinage et de sa tradition drapière, la Belgique a aussi une littérature critique qui exprime un rapport âpre à la nouvelle civilisation industrielle et au travail. Le plus connu de ces écrivains belges est Émile Verhaeren (1855-1916) qui évoque dans *Les Campagnes hallucinées* (1893) et *Les Villes tentaculaires* (1895) les nouveaux paysages de son pays, façonnés par l'interpénétration des villes et des campagnes au profit des nécessités du travail industriel. Dans ses poèmes s'énoncent aussi les difficultés et la souffrance du travail soumis aux machines :

> Sous des hangars tonnants et lourds,
> Les nuits, les jours,
> Sans air et sans sommeil,
> Des gens peinent loin du soleil :
> Morceaux de vie en l'énorme engrenage,
> Morceaux de chair fixée, ingénieusement,
> Pièce par pièce, étage par étage,
> De l'un à l'autre bout du vaste tournoiement.
> Leurs yeux, ils sont les yeux de la machine,
> Leurs dos se ploient sous elle et leurs échines,
> Leurs doigts volontaires, qui se compliquent
> De mille doigts précis et métalliques,
> S'usent si fort en leur effort,
> Sur la matière carnassière,
> Qu'ils y laissent, à tout moment,
> Des empreintes de rage et des gouttes de sang.
> (1895 : 9)

La question du travail et ses représentations littéraires ne cessent d'être traversées d'ambivalences, tiraillées entre un regard critique et condescendant et une célébration pleine d'espoir pour l'avenir. Elles reflètent de façon significative les liens dialectiques qui s'établissent entre la littérature et les cultures

matérielles au travail. Si les écrivains, notamment français, tardent à intégrer les travailleurs et le travail concret à leurs récits, ceux-ci pénètrent surtout dans les univers romanesques après 1880, avec la seconde industrialisation qui voit la mécanisation poussée des tâches et la condition des travailleurs se transformer par les luttes et l'intervention croissante de l'État. Dès la fin du XIXe siècle, la littérature a fixé les traits de l'ouvrier et de l'expérience du travail à partir de quelques types devenus dominants comme la figure du mineur. Entre souffrance et courage, pauvreté et brutalité, virilisme et aliénation, la littérature a contribué à figer une série de tropes et d'assignations qui ont largement circulé au-delà du champ littéraire à proprement parler, et contribué à forger les catégories à travers lesquelles ont été pensés le monde du travail et ses environnements matériels.

Ces représentations contradictoires du travail et de son organisation se redéfinissent au cours du XXe siècle, au gré de l'essor des organisations chargées de représenter la classe, de l'expansion d'une littérature ouvrière, mais aussi des reconfigurations économiques, entre industrialisation et désindustrialisation, qui ne cessent de modeler les imaginaires (Vigna, 2016).

## Bibliographie


Balzac Honoré de, *Mémoires de deux jeunes mariée. Une fille d'Ève* [1842], Paris, Librairie Nouvelle, 1857.

– *Physiologie de l'employé*, Paris, Aubert, 1841.

Cabet Étienne, *Voyage en Icarie* [1840], Paris, Au Bureau du *Populaire*, 1848.

Flaubert Gustave, *Madame Bovary* [1857], Paris, Charpentier, 1880.

Michelet Jules, *Journal,* t. 1 (1828-1848), Paris, Gallimard, 1959.

– *Le Peuple*, Paris, Comptoir des Imprimeurs-unis, 1846.

Ségur Sophie Rostopchine de, *La Fortune de Gaspard* [1866], L. Hachette et Cie, 1867.

Souvestre Émile, *Le Monde tel qu'il sera*, Paris, W. Coquebert, 1846.

Stendhal, *Armance* [1827], Paris, Calmann-Lévy, 1877.

Hugo Victor, *Œuvres complètes. Les contemplation*s [1856], Paris, Hetzel, 1882.

Verhaeren Émile, *Les Villes tentaculaires*, Bruxelles, E. Deman, 1895.

Verne Jules, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, Paris, Hetzel, 1879.

Zola Émile, *Germinal*, Paris, Charpentier, 1885.

– *Travail*, Paris, Eugène Fasquelle, 1901.

## Machine à vapeur

La machine à vapeur, dont on attribue communément l'invention à James Watt pour les améliorations qu'il y a apportées dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, s'impose encore de nos jours comme l'emblème de la première révolution industrielle. Moteur produisant une énergie mécanique grâce à de la vapeur d'eau, elle entraîne le XIXe siècle occidental dans une importante mécanisation : les machines qu'elle actionne décuplent la productivité dans les domaines agricoles, textiles et métallurgiques, de même qu'en accélérant les véhicules, elles diminuent la durée des déplacements. De telles mutations, amplifiées par la prolifération et le perfectionnement de ces machines, ne sont pas sans conséquences sur l'organisation des sociétés, et à plus forte raison sur leur mentalité. C'est qu'en somme, le rapport à l'environnement est radicalement remis en question, la machine à vapeur ayant amorcé le déploiement d'un nouvel horizon des possibles. Se fait alors ressentir une nécessité d'appréhender conceptuellement les nouvelles réalités et de prospecter leurs éventuelles évolutions.

Pour ce faire, forte de la capacité de virtualisation qui la fonde, la littérature est l'un des canaux privilégiés auxquels ont recours les contemporains de la machine à vapeur. Les discours littéraires, face à la mécanisation du travail et des moyens de transport, oscillent entre louange du progrès et techno-scepticité, voire les articulent tous deux à la fois. Par exemple, si Cabet en fait le socle de la société utopique de son *Voyage en Icarie* (1840), Zola lui confère une certaine aura mortifère, en témoigne la locomotive de *La Bête humaine* (1890). Quoi qu'il en soit, vantées ou décriées, réelles ou imaginaires, les machines fonctionnant à la vapeur se présentent en littérature avec toute la distance qui les sépare des simples outils. Leur autonomie propose un nouveau paradigme du rapport au monde matériel, libérant ou privant (selon le point de vue) l'humain de son agentivité énergétique ; bon nombre de fictions tout au long du XIXe siècle, en particulier durant sa seconde moitié, projettent dès lors une évaluation de l'humanité à l'aune d'un règne machinique déjà établi et mythifié.

Plus encore, les récits qui s'intéressent à la machine à vapeur – et à la panoplie d'appareils qu'elle engendre – ménagent non seulement à l'énergie machinique une centralité dans leur diégèse, mais également dans leur narration (*La Maison à vapeur* de Jules Verne, paru en 1880, en est une bonne illustration, le texte avançant au rythme des déplacements de la machine). La nouvelle force motrice des sociétés que les textes représentent, ils l'envisagent à l'égard de la matière littéraire même : comme si le texte se mouvait, lui aussi, sous l'action de la vapeur, manœuvrant dans toute la complexité de sa structure les rouages qui le composent. Signe, selon que les auteurs en aient conscience ou non, soit d'une profonde imprégna-

tion épistémique, soit d'une expérimentation poussée des enjeux de l'industrialisation, cet avènement d'un « texte-machine » est symptomatique des dynamiques qu'a instigué en littérature la révolution industrielle, par le biais de son symbole, la machine à vapeur.

*Nathan* MAGGETTI
*Université de Lausanne*

### POUR ALLER PLUS LOIN...

BROOKS Peter, « Machines et moteurs du récit », *Romantisme*, n° 46, 1984.
LAFORGUE, Pierre, « Machinisme et industrialisme, ou romantisme, modernité et mélancolie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, 2003/1.
NOIRAY Jacques, *Le Romancier et la Machine*, Paris, José Corti, 1981, 2 volumes.

# Les Expositions universelles : les objets de la technologie et leurs publics

*Anna Pellegrino*
*Università di Bologna*
*(Traduction : Nicole Golay)*

Depuis leurs origines en France, en 1798, les expositions universelles ont offert au grand public une énorme masse d'objets « nouveaux » et « innovants » qui, entre la fin du XVIII^e^ et la première moitié du XIX^e^ siècles, ont commencé à affluer sur le marché en tant qu'artefacts du mode de production industrielle moderne.

Dans la présentation de ces objets, les expositions reprenaient initialement le modèle de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, en portant sur eux un regard neutre et technique. Le but était de rationaliser la vision de la technologie intégrée aux produits, afin de combattre et de surmonter ce qui constituait le principal objectif polémique des Lumières : l'obscurité, l'arcane, le non-dit, les prétendus « secrets de fabrication » par lesquels les anciennes guildes tentaient de dissimuler leurs modes de production. Les expositions, quant à elles, ont contribué à dégager les objets du monde du merveilleux, du caché et du secret, caractéristique des *Wunderkammern* de l'Ancien Régime, pour les transposer dans un contexte de rationalité, de productivité et, également, de visibilité. À ce moment précis de l'Histoire, une telle lecture réaliste, descriptive et objective pouvait toutefois intégrer une possibilité de lecture métaphorique. Comme l'observe Elaine Freedgood, en citant Roland

Barthes : « *many if not most of the things of realism are – and this is a significant, but not, I will argue, a necessary opposition – literal and therefore nonliterary* » (2006 : 10-11).

En effet, au cours du XIX^e^ siècle, le regard porté sur les objets se modifie de manière significative ; il s'enrichit de significations nouvelles, plus ou moins explicites, de contenus symboliques et d'implications politiques claires. Les expositions créent surtout, selon Liliane Hilaire Perez, « un espace public de la technologie » (2012 : 14) qui tend à se développer de manière de plus en plus envahissante au fil du siècle et qui, d'un point de vue historique, illustre le gigantesque effort de diffusion d'une culture industrialiste favorable au progrès technique et scientifique.

Les expositions chargent de valeurs positives les objets de la nouvelle civilisation industrielle. Cela concerne dans une égale mesure les objets de luxe provenant d'un artisanat de haut niveau ou des arts industriels, les objets bon marché, destinés aux classes populaires, et les objets de la « modernité », fruits du progrès scientifique. Ces objets ont profondément modifié, dans tous les domaines et dans le monde entier, le contexte matériel et la vie quotidienne des individus. Dans les expositions, ils sont présentés comme les réalisations issues des nouvelles technologies de production, mais également comme des éléments organiquement intégrés au contexte global d'innovation et de progrès scientifique, motivé par les idéaux d'un développement politique et social ordonné et pacifique, clairement énoncé dans le discours de la reine Victoria en ouverture la première Exposition de Londres en 1851 (Greenhalgh, 1988 : 17).

## Les expositions comme dispositif eidétique

Étudiées et présentées aujourd'hui comme les prodromes du processus de globalisation, les expositions sont, notamment et à double titre, des dispositifs eidétiques : conçues pour montrer et faire connaître les objets et les produits de la nouvelle

société industrielle, elles entrent pleinement dans le monde des médias, devenant elles-mêmes objets de vision grâce au circuit créé par les nouveaux médias qui se répandent à la même époque, comme les presses illustrées ou la photographie.

Elles proposent des stratégies publicitaires et encouragent de manière spectaculaire une consommation fondée non plus sur la valeur d'usage, mais sur la valeur symbolique. Grâce à de nouvelles techniques, elles déploient des stratégies de monstration et de mise en valeur, comme dans le cas des solutions expérimentées à plusieurs reprises en 1851 pour mettre en valeur le fameux diamant Koh-I Nor (*Illustrated London News*, 31 May 1851 : 10). Elles créent ainsi des espaces éphémères et virtuels et diffusent leur image à travers les médias à l'échelle mondiale.

Selon Tony Bennett, le « *public display* » des expositions obéit à une logique inverse mais complémentaire à celle du panoptique carcéral, fondatrice des systèmes de contrôle typiques de la contemporanéité (1988 : 81). La logique des nouveaux dispositifs sociaux qui présentent et promeuvent le monde des marchandises ne serait ainsi pas panoptique, mais synoptique, fondée sur la participation active du public : ce n'est pas un individu qui observe continuellement les multitudes en les surveillant, mais ce sont les multitudes qui dirigent leurs nombreux regards vers la marchandise. Ce faisant, elles introjectent leur désir des objets exposés et, plus généralement, de la forme-marchandise ; elles naturalisent celle-ci, grâce à ce schéma qui les pousse vers ce que Marx nommait le « fétichisme de la marchandise » [→ *Fétichisme de la marchandise*]. Le produit créé par l'homme, tel un dieu moderne, s'autonomise et se déifie devant son créateur. De là provient le pouvoir de fascination que les objets exercent sur le public.

Dans un XIX^e^ siècle caractérisé, en France notamment, par l'émergence et l'affirmation d'une littérature réaliste liée à l'essor de la nouvelle société bourgeoise, dans laquelle le monde de la culture matérielle s'affirme à travers le pouvoir descriptif des objets, artefacts, lieux de la vie quotidienne et du travail,

les expositions trouvent pleinement leur place, produisant elles-mêmes des représentations, des descriptions et des interprétations de la nouvelle société industrielle. En tant que spectacles contemporains d'avant-garde, elles font leur entrée dans la littérature de l'époque, servant de toile de fond aux romans de Zola, aux satires de Flaubert, aux écrits critiques de Baudelaire, de Maxime Du Camp, d'Ernest Renan, de Gustave Claudin, aux chroniques de Gautier, de Mallarmé, de Victor Hugo, de Zola et de nombreux autres intellectuels (Caraion, 2008 : 201-285). Si la poésie ou la fiction servent à nourrir un imaginaire littéraire partagé sur les expositions, les organes de presse sont directement reliés à l'événement. Une sorte d'auto-alimentation se crée entre l'exposition qui représente un dispositif de «vision» en termes de proto-média et la presse qui installe sa rédaction au sein de l'exposition sous les yeux du public. L'augmentation simultanée des deux publics – les visiteurs et les lecteurs – provoque un enchevêtrement de contaminations (littéraires et non littéraires) entre les espaces de la métropole moderne et les scènes de l'événement-exposition, entre leurs fantasmagories réciproques et leurs spectacularités symétriques (Massidda, 2018 : 18).

Un témoignage extraordinaire de ce court-circuit est constitué par les images des grands magazines illustrés européens qui, au cours du XIX^e^ siècle, ont expérimenté une initiative originale consistant à installer temporairement leurs rédactions et leurs imprimeries dans l'enceinte de l'exposition, transformant le processus de production en spectacle. Ainsi, l'*Illustrated London News*, en 1851, installe, pour la durée de l'exposition, son siège londonien dans le *Crystal Palace* où il imprime son supplément spécial consacré à la Grande Exposition, tandis que *Le Figaro*, en 1889, monte son *pavillon* dans la deuxième plate-forme de la Tour Eiffel (Massidda, 2018 : 18 ; Tomassini, 2004 : 109).

Les expositions ont donné lieu à des discours si abondants et divers, en quantité et en qualité, qu'une spécialiste de pointe comme Madeleine Rebérioux, parlait, en plaisantant, de la «légende selon laquelle la folie guette tout chercheur intéressé

par les expositions, tant l'objet est miroité, si nombreuses sont ses facettes » (1989 : 4). Il s'agit en effet d'une documentation archivistique illimitée qui provoque un sentiment de désorientation chez le chercheur, en raison de la quantité d'objets et d'aspects susceptibles d'être examinés, et que Carlo Cattaneo décrit ainsi : « Un étrange entrepôt de toutes les choses incompatibles et innocentes » (1948 : 466).

Mon analyse comprend donc le terme « littéraire » dans un sens très large : combinant textes et images, elle cherche à retracer l'évolution de la représentation de la technologie et du progrès dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle à travers les différents canaux de communication, écrits et visuels, tout en tenant compte des différents types de public. Dans cette étude, j'aborderai l'imagerie de la modernité et de la technologie proposée par les expositions parisiennes qui se sont tenues de 1855 à 1900 à travers trois types de sources :

a) La presse périodique illustrée, en particulier *L'Illustration*, comparée avec les magazines européens similaires ;

b) La littérature viatique spécifiquement dédiée aux expositions ;

c) Quelques exemples de sources non officielles, c'est-à-dire de récits de visites de techniciens et d'ouvriers, comme témoignages des imaginaires suscités par les visions de la modernité.

## Beauté, art et moralité dans les objets exposés

Bien qu'ayant pour but abstrait et idéal d'exposer le monde de la technologie, les expositions universelles – il est important de le relever – comportaient dès le départ un fort élément de valeur esthétique. Ainsi, la recherche historiographique souligne que, dès 1851, lorsque le prince Albert et la reine Victoria inaugurent la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* à Londres, la dimension esthétique apparaît comme élément constitutif du domaine de la technologie et du progrès. L'intention du prince

et des cercles intellectuels qui lui étaient liés était essentiellement de favoriser l'intégration sociale des classes populaires, en particulier des classes ouvrières, dans le contexte de la nouvelle réalité industrielle initiée par le système capitaliste et du grand projet impérial britannique. C'est précisément pour cette raison qu'à la *Great Exhibition* de Londres en 1851, l'art avait été programmatiquement écarté. Il ne s'agissait pourtant pas, bien au contraire, d'en bannir la dimension esthétique. Toute l'Exposition avait été principalement conçue par ses promoteurs et, en premier lieu, par le prince Albert, comme un moyen d'éduquer les masses populaires à la beauté, d'élever leur culture par l'éducation du goût et l'amélioration du sens esthétique, ce qui devait avoir pour conséquence de favoriser leur intégration dans la culture des classes dirigeantes et, partant, de diminuer le danger social. L'art lui-même était exclu, précisément parce qu'il s'agissait d'un champ traditionnellement destiné aux classes cultivées. Le défi de l'Exposition était d'introduire l'art et la beauté dans les objets de la production industrielle et dans les produits destinés à la consommation populaire et de masse.

Cette intention révèle que les classes dirigeantes de l'époque avaient le dessein clair de mettre en œuvre une vaste opération de promotion des valeurs industrielles, visant à affirmer le rôle de *leader* de la culture industrielle dans le siècle. L'industrie ne devait pas seulement s'affirmer sur les plans productif, économique, scientifique et technologique, et il ne suffisait pas qu'elle s'érige en modèle de rationalisation, d'efficacité et de fonctionnalité, grâce au travail des ingénieurs sociaux. Elle devait également être capable d'interagir, voire de modifier, de conditionner, à la limite de l'absorption, la sphère du goût, du beau, la dimension esthétique, en sollicitant l'imaginaire du grand public.

S'il s'agissait très clairement là de l'approche initiale, le phénomène connaîtra une évolution notable au cours des décennies suivantes. En 1855, un premier changement important a lieu à Paris. L'Exposition était divisée en deux lieux, l'un

consacré aux produits industriels et l'autre aux œuvres d'art. Napoléon III avait voulu que la partie dédiée à l'art marque le passage des expositions industrielles, où la France avait joué un rôle de premier plan jusqu'en 1849, aux expositions universelles, qui devenaient ainsi non plus de simples expositions de produits, mais la vitrine de l'état d'avancement de la civilisation d'une nation, comparé à celui du reste du monde, visée dans laquelle l'art occupait un rôle déterminant.

Le principal organisateur, également théoricien de l'Exposition, est le prince Napoléon (Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte), dit Prince Jérôme, ou, familièrement Plon Plon, qui rédigea le rapport sur l'événement. Il y déclare, faisant écho au prince Albert, que l'Exposition est orientée vers le public, que ces concours ont été créés pour son éducation et, en particulier, que « c'était surtout aux classes laborieuses que la Commission voulait faciliter l'accès de l'Exposition » (*Rapport sur l'exposition universelle de 1855*, 1857 : 83). À cette fin, il fallait non seulement exposer des objets de facture luxueuse et dotés d'une valeur esthétique incontestable, mais également des objets destinés à la consommation des masses populaires. Dans cette perspective, Frédéric Le Play réussit en 1855 à imposer comme l'un des thèmes de l'Exposition une « galerie de l'économie domestique » – la classe XXXI – qui regroupait des objets d'usage courant et économiquement abordables, idée reprise et développée lors de l'Exposition de Londres en 1862. Selon le prince Napoléon, les Expositions peuvent devenir « un puissant moyen d'éducation professionnelle » (83), car elles favorisent la comparaison entre les progrès techniques développés dans les différentes parties du monde. Surtout, elles proposent « le spectacle des progrès accomplis dans l'industrie sur tous les points du globe » (83). Cet accent mis sur les aspects spectaculaires a conduit certains chercheurs à présenter le prince comme « une sorte de théoricien du spectacle et du public », un public composé des masses populaires qui manifestent une prédisposition particulière à être *éduquées*, à consommer l'image des objets,

ainsi que les objets eux-mêmes, à travers un « processus hypnotique » diffusé dans l'espace et dans le temps, créant une industrie contrôlée du divertissement (Abruzzese, 1992 : 43).

Cette conception atteint sa pleine maturité en 1867, à l'occasion de la deuxième grande Exposition universelle du Second Empire, décrite par Walter Benjamin comme « la pointe la plus radieuse de la fantasmagorie capitaliste » (Benjamin, [1982] 1989 : 40). L'Exposition de 1867 énonçait très explicitement, déjà dans le *Guide officiel*, l'intention de mettre en scène l'événement, de créer une imagerie puissante qui exercerait une forte fascination sur le public, ce que reprend Agamben, en citation, dans son chapitre « Marx ou l'Exposition universelle » de *Stanze* (1981), pour réfléchir à la « priorité de la fantasmagorie » : « "Il faut au public", dit le texte, "une conception grandiose qui frappe son imagination ; il faut que son esprit s'arrête étonné devant les merveilles de l'industrie. Il veut contempler *un coup d'œil féerique* […]. » (46)

Le spectacle du progrès, déjà préfiguré par le prince Napoléon, trouve donc sa pleine réalisation en 1867, non seulement par l'intensification des aspects spectaculaires de l'organisation et des cérémonies, mais également à travers une conception différente de l'Exposition elle-même. Alors qu'en 1851, la beauté, l'esthétique, et donc la valeur éducative et morale, étaient avant tout incorporées aux expositions individuelles, l'effort conceptuel des organisateurs (saint-simoniens), en 1867, ne consiste plus à exhiber le progrès comme une sorte de *Wunderkammer*, un enchevêtrement d'objets sensationnels, merveilleux, ou simplement efficaces et nouveaux. Il porte à présent sur la mise en évidence de l'harmonie interne, de la logique et, partant, de la beauté et de la fascination qu'exerce le processus de transformation de la civilisation industrielle dans son ensemble, dans sa structure organisationnelle, catégorisée et reflétée à travers le plan de l'Exposition.

L'Exposition de 1867 marque sans doute l'apogée de la tentative de présenter les objets comme des protagonistes, non pas

dans leur singularité, mais en les ordonnant selon une taxinomie précise, dotée d'une valeur non seulement d'ordre rationnel, mais aussi moral et hiérarchique. Le Play et d'autres technocrates saint-simoniens vont jusqu'à concevoir une subdivision articulée et nouvelle des « catégories » d'expositions, qui n'est pas limitée aux seules productions industrielles. Il s'agit d'une sorte de nouvelle taxinomie universelle qui permet d'ordonner, de classer et également de hiérarchiser le monde. La structure de l'Exposition impliquait une division logique en 10 sections divisées en 95 classes, ce qui se traduisait par une organisation et une distribution correspondantes de l'espace dans le grand bâtiment représentant le réceptacle global de ce monde condensé et organisé. Comme la tâche d'opérer une synthèse du monde et, avec lui, du monde des objets n'est évidemment pas aisée, l'espace intérieur du palais a fini par être insuffisant. Ainsi, presque par hasard, un changement fondamental dans l'histoire des expositions universelles a eu lieu. Afin de pallier le manque de place, il a été décidé d'utiliser l'espace extérieur, la zone d'accès, proposée principalement aux grands exposants européens, ce que peu d'entre eux ont apprécié. L'espace restant a ensuite été offert aux nations non-européennes qui ont accepté avec reconnaissance (Barth, 2007 : 265). Cependant, la division thématique en dix groupes qui structurait l'intérieur du hall d'exposition de manière originale et impressionnante n'a pas été conservée dans l'aire extérieure. Au lieu de cela, « la Commission impériale » a invité les pays participants à élaborer une image de leur histoire et de leur civilisation dans un bâtiment qui les caractérise et qui soit complémentaire à la présentation du progrès à l'intérieur du Palais. Ainsi, en raison du manque d'espace dans le Palais d'exposition, l'intention première, qui était d'exprimer l'universalisme et la productivité, a conduit à la grande invention de l'Exposition universelle de Paris en 1867, qui modifiera de manière décisive l'histoire des expositions universelles jusqu'à ce jour, soit le « Pavillon national » (Barth, 2007 : 266).

L'autre grande nouveauté de 1867 est le dixième groupe, réunissant des objets selon leur finalité sociale, sous le titre : « Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale des populations ». La décision des organisateurs repose, une fois de plus, sur la conviction qu'il existe une corrélation étroite entre le cadre de vie des classes populaires et leur comportement. Le critique littéraire Charles Hubert Lavollée, lors d'une conférence intitulée « Les expositions de l'industrie et l'Exposition universelle de 1867 », tenue au jardin d'enfants impérial de Vincennes, décrit le groupe X en ces termes :

> […] il y aura en 1867 un spectacle tout à fait nouveau, une pièce encore inédite, une première représentation, la mise en œuvre d'une idée, d'une idée sociale, populaire, humaine, qui mérite au plus haut notre attention.
> Cette idée sera réalisée par l'exposition d'un dixième groupe […]. Dans les autres groupes, ce que l'on recherche avant tout, c'est la perfection, c'est l'éclat du produit. Sans doute, à côté de ces objets de luxe dignes de prendre place dans les palais des souverains ou dans les somptueuses demeures de quelques privilégiés de la fortune, se rencontreront, et en grand nombre, des articles de consommation courante, qui réunissent au mérite d'une bonne fabrication l'avantage de pouvoir se vendre à des prix raisonnables, accessibles pour les fortunes moyennes. La production qui procède par grandes masses et qui utilise de plus en plus le concours économique des machines a diminué le prix de revient, et elle a mis à la portée des consommateurs plus ou moins aisés nombre d'objets qui naguère étaient réservés à l'opulence. (1887 : 39-40)

Cette dialectique entre les objets de luxe d'excellente facture, dont la beauté est réservée aux élites, et les objets de consommation, atteignant un niveau qualitatif, fonctionnel et esthétique jusqu'alors inaccessible aux masses populaires, a trouvé sa meilleure expression au cours de ces années. Cependant, et pour diverses raisons, comme nous le verrons, le rôle des objets de luxe était destiné à décliner, jusqu'à presque disparaître.

Au cours de la Troisième République, cela est connu, l'axe de la politique française se déplace de l'Europe, où le rôle de l'Alle-

magne se renforce, vers des scénarios internationaux, où la puissance coloniale française l'emporte encore nettement sur ses concurrents d'Europe centrale. À l'Exposition de 1878, l'évolution amorcée en 1867 peut être envisagée sous deux aspects. D'une part, l'accent est mis sur les objets issus de la grande industrie et des nouvelles technologies, sur le rôle des « Salons de machines », des « Galeries du travail » où étaient exposées les machines les plus imposantes et les plus spectaculaires, comme les grandes locomotives. On y trouve également des canons et des armes, ce qui suscite passablement d'embarras, étant donné la vocation initiale pacifiste des Expositions. Ces objets finiront toutefois par s'imposer, en raison de l'importance de leurs composantes technologiques. D'autre part, une forte attention est portée aux aspects ethnographiques. Les colonies ne sont plus uniquement considérées comme le lieu d'origine des objets exotiques, précieux ou insolites, mais sont vues comme un terrain global sur lequel, par l'application de la logique du système de production capitaliste, il est possible d'affirmer la suprématie de la civilisation de sa mère patrie. La création du Musée ethnographique du Trocadéro (MET), en 1878, s'inscrit emblématiquement dans le contexte des expositions du XIX^e^ siècle, avec une même volonté d'embrasser l'univers, de l'ordonner, de le classer, de l'expliquer à travers de « vastes encyclopédies ».

Cette focalisation sur les colonies, ou, de manière générale, sur les pays qui restent en dehors du modèle de développement occidental, devient de plus en plus évidente dans les expositions suivantes, notamment dans les Expositions de Paris de 1889 et de 1900. L'aspect le plus frappant et, selon nos critères actuels, le plus paradoxal de cette tendance est sans doute celui des « zoos humains », où les objets des pays les plus lointains étaient exposés aux côtés des habitants de ces pays eux-mêmes, de leur milieu de vie, de leurs habitations et de leurs coutumes, à travers un langage marqué par une « construction de la différence ».

Le message qui revenait sans cesse dans les journaux, les guides et les publications officielles des expositions était celui de la mis-

sion civilisatrice des Européens et de l'assimilation des colonisés. En réalité, force est de constater qu'au-delà du message visant à souligner les différences, l'imagerie la plus remarquable et la plus diffusée en Europe est probablement celle d'un orientalisme parfumé et lascif, d'une vie de doux luxe et d'opulence, à travers des spectacles de musique et de danse qui mettent en scène le monde séduisant de l'exotisme et de la jouissance sensuelle. Les danseuses javanaises et balinaises, par exemple, ont connu un grand succès à l'Exposition et dans la presse illustrée en 1889 et à nouveau en 1900. De nombreux cafés et restaurants proposent des plats et des boissons exotiques, des services de « beautés orientales », accompagnés de sons « exotiques » d'instruments « arabes ».

Une illustration efficace de ce monde exotique et sensuel est offerte pour l'Exposition de 1900 par le *Guide Chaix. Les plaisirs et les curiosités de l'Exposition* qui, décrivant la reconstruction d'une rue d'Alger – « C'était à la plus belle de nos colonies que revenait de droit la place d'honneur au Trocadéro » (252) – s'exprime en ces termes :

> Le long de la voie sinueuse s'ouvrent des boutiques minuscules où d'habiles artisans travaillent sous les yeux du public, tandis que de tous côtés retentissent les accords des orchestres indigènes, accompagnant, ici, les exercices des Aïssouas, là-bas la danse du sabre exécutée par les filles des Ouled-Naïls. À ces attractions, nombre d'autres viennent s'ajouter : un stéorama mouvant, voyage nautique de Bône à Oran ; un diorama saharien ; un restaurant avec couscous et tous les mets poivrés de la cuisine arabe. (253)

Et à l'intérieur du palais officiel :

> On a l'impression absolue d'une maison moderne en Algérie, mais la tradition y dispute la place au confort. Les anciens meubles algériens, les coffres en bois de santal précieusement travaillés, les trophées d'armes luisantes, les tapis anciens, les costumes, tout est là. De larges et profonds divans placés dans la salle où règne la fraicheur offrent au visiteur fatigué leurs tapis épais, si harmonieux de couleurs. Une vasque de marbre blanc, placée au milieu de la cour, laisse susurrer un mince jet d'eau, tandis que du palais annexe viennent les ronflements sourds des tambourins et des *derboukas*. (254)

Le reste de l'Exposition, avec la mise en scène des réalisations technologiques, des machines et des produits les plus modernes, servait d'élément de comparaison avec la partie coloniale, et vice versa

D'une certaine manière, Paris, capitale culturelle de l'Europe et, par conséquent, de la civilisation occidentale, était le lieu privilégié pour accueillir cette dialectique entre progrès et sous-développement. L'Exposition de 1900, de loin la plus grande et la plus spectaculaire de tout le cycle des grandes Expositions de 1851 à la Seconde Guerre mondiale, représente l'aboutissement de cette conception.

## Les imaginaires du progrès et de la technologie à travers les images des magazines illustrés

Cette évolution se reflète dans les sources examinées, à commencer par les sources visuelles. En effet, si l'on se penche sur les deux principaux magazines illustrés européens de l'époque, l'*Illustrated London News* et *L'Illustration*, on constate que ce sont, dans les deux cas, les objets, ou, autrement dit, les *manufactures*, qui sont mis en avant.

| *Sujet* | *L'Illustration* | *%* | *Illustrated London News* | *%* |
|---|---|---|---|---|
| Cérémonies | 1 | 1% | 7 | 1% |
| Architecture, pavillons, environnements | 24 | 19% | 41 | 5% |
| Organisation | 7 | 6% | 9 | 1% |
| Expositions et produits | 93 | 74% | 691 | 89% |
| Socialisation | 1 | 1% | 29 | 4% |
| *Total* | *126* | *100%* | *777* | *100%* |

Images de l'Exposition de 1851 dans *L'Illustration et l'Illustrated London News* selon le sujet représenté

Il s'agit très majoritairement d'objets sélectionnés sur la base de critères tels que la beauté, le bon goût, l'élégance, la finesse d'exécution. Cela concerne des meubles, des horloges, des chandeliers, des décorations murales, tissus, vases, salières et poivriers, services en porcelaine, couverts en argent, etc. La présence d'autres types d'objets, comme les produits de consommation issus de la grande industrie ou les machines et équipements industriels, qui auraient théoriquement dû occuper le devant de la scène, est limitée. Les objets exotiques, chargés de significations symboliques, voire ésotériques, à l'image du fabuleux diamant Koh-i-Noor qui constituait l'une des principales attractions de l'Exposition de Londres, sont également bien représentés.

Cette focalisation sur les objets est confirmée par les périodiques explicitement créés pour l'Exposition, comme l'hebdomadaire français *Le Palais de Cristal* qui, dès son premier numéro du 7 mai 1851, déclare son intention de fournir, grâce à un « plan typographique » original dont il garantit « l'exactitude mathématique », « un véritable catalogue en miniature des produits exposés » (2).

La prédominance paradoxale de l'artisanat ou des produits haut de gamme, dans le cadre d'une exposition destinée à promouvoir le progrès industriel, suscite la perplexité, puis l'opposition ouverte des grandes industries britanniques, à tel point qu'après l'Exposition de 1862, Londres n'accueillera aucune des expositions universelles suivantes. Ce concept de présentation a, en revanche, été bien accepté à Paris, ville où les productions de prestige, liées au goût, à la mode et à la qualité, constituaient un pan très important de l'économie. L'analyse des grands magazines illustrés montre toutefois clairement que les images d'objets vont en diminuant de manière drastique au fil des ans, remplacées par des représentations d'un autre type, reflétant certains des éléments observés ci-dessus, tels que la spectacularisation de l'événement et la dialectique métropole-colonie.

En analysant les images publiées par *L'Illustration* lors des Expositions de Paris de 1855, 1878 et 1900, nous obtenons le tableau suivant :

| *Sujet* | *1855* | | *1878* | | *1900* | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Cérémonies | 1 | 2% | 11 | 10% | 15 | 5% |
| Architecture, pavillons, environnements | 7 | 13% | 43 | 38% | 122 | 40% |
| Organisation | 5 | 9% | 20 | 18% | 47 | 16% |
| Expositions et produits | 39 | 71% | 15 | 13% | 28 | 9% |
| Socialisation | 2 | 4% | 21 | 18% | 74 | 24% |
| Vues | 1 | 2% | 4 | 4% | 17 | 6% |

Comme on peut l'observer, la présence parmi les illustrations des pièces exposées a diminué de façon spectaculaire dès 1878, puis a encore baissé, pour atteindre moins d'un dixième du total, en 1900. En revanche, on constate une forte augmentation des images consacrées aux pavillons et aux lieux d'exposition dans lesquels se trouvent, ainsi que nous l'avons vu, les espaces consacrés aux pays non européens ou aux colonies.

L'autre aspect, celui de la spectacularisation de l'événement que constitue l'exposition, s'exprime, dans une tentative de quantification et de catégorisation des images, par la forte croissance des illustrations faisant référence à des activités socialisantes et/ou cérémonielles. Précurseurs des « grands événements » contemporains, les expositions universelles ont fini par être la véritable attraction du public, davantage que les objets exposés eux-mêmes. En effet, les images des magazines en sont souvent arrivées à présenter, comme un élément spectaculaire et attractif, la très grande participation du public se pressant dans les espaces d'exposition.

## Les objets exposés, entre dimension symbolique et fonction spectaculaire : la littérature d'accompagnement des expositions

Après les magazines illustrés, les sources les plus intéressantes sont les guides touristiques explicitement conçus pour l'événement. Les expositions parisiennes, qui ont déterminé la place prédominante de cette ville dans ce domaine tout au long du XIX^e^ siècle (1855-1867-1878-1889-1900), ont donné lieu à d'innombrables guides, des plus populaires proposant des circuits rapides dans l'enceinte de l'exposition, aux plus structurés avec des itinéraires d'une semaine, en passant par les plus spécialisés réservés aux entrepreneurs, techniciens et initiés. D'une certaine manière, le contraste entre les deux principes qui animent la culture au XIX^e^ siècle se retrouve dans les guides. Le premier est l'effet fantasmagorique lié aux processus d'étalage, de virtualisation et de promotion de la consommation, qui s'exprime aussi bien dans les grandes expositions que dans le contexte métropolitain moderne. Le second, plus traditionnel, renvoie à la préoccupation taxinomique, au désir d'ordonner et de classer la réalité. Sont perceptibles dans ces publications, d'une part le désir de classer, dans un monde de plus en plus complexe, et, d'autre part, la tendance à se laisser « distraire », « divertir », en s'immergeant dans le monde kaléidoscopique et éphémère des espaces d'exposition. Il va de soi que la place accordée aux objets quotidiens dans ce type de source est différente de celle des magazines illustrés. Il serait par ailleurs difficile de réaliser une enquête systématique, en raison des différentes mises en page que l'on trouve dans ce genre de documentation. Les objets y sont le plus souvent énumérés par catégories et par provenance nationale, bien que les descriptions d'artefacts produits dans la capitale « reine des expositions » ne manquent pas. En témoigne notamment *L'Exposition en poche – Guide pratique*

de Conty, en 1878, qui conduit le visiteur, le sixième jour de l'itinéraire proposé, à l'intérieur de la très animée « Galerie du Travail » :

> Dans ce grand vestibule se trouvent installés une cinquantaine de comptoirs, ateliers et métiers occupés par tout un monde d'ouvriers qui travaillent et fabriquent sous vos yeux des objets de toute nature connus sous le nom d'articles de Paris.
> Vous y trouvez des fabriques d'épingles, de pipes, de briquets et de bijoux en or doublé.
> Plus loin […] des fabriques de couverts en métal blanc, de dentelles au fuseau, de boutons de nacre, de brosses, de fleurs et plumes, de chapelets, de bijoux en or doublé et une broderie mécanique. (180-181)

La fantasmagorie éblouissante de la Galerie des machines peut même être comparée aux grands monuments de l'histoire de France, comme dans le cas du grand maillet du Creusot : « dirigez-vous, à droite, sur le *pavillon du Creusot*, reconnaissable de loin à son immense marteau-pilon. Passez sous ledit marteau-pilon, l'arc de triomphe du Creusot » (175-176).

## Monstres ou fées : les produits de la technologie et de l'industrie dans les écrits des visiteurs

L'idée de mouvement, de force, de puissance et de productivité est également présente dans d'autres sources non officielles, soit dans divers comptes rendus de visites faits par des intellectuels, des membres de la bourgeoisie, des entrepreneurs et, enfin, par des visiteurs issus des classes ouvrières. L'ingénieur Heber Marini, administrateur-directeur de la distribution des eaux de Suez, inventeur de machines agricoles et d'appareils de chauffage au gaz, par exemple, décrit ainsi la Galerie des machines :

> […] tous ces instruments […] représentent ce que le travail, l'intelligence, la patience et le génie ont produit de plus utile et de plus extraordinaire. […]
> [N]ous allons voir passer […] sous nos yeux toutes les merveilles, entassées dans la majestueuse galerie.
> Les machines à vapeur de grande puissance, que nous rencontrerons, de distance en distance, impriment le mouvement, à tous les métiers à tous les outils, qui sont exposés, à l'état de fonctionnement ; deux arbres de couche, placés latéralement, en dessous du tablier du pont, transmettent la force à toutes les poulies, courroies ou engrenages, qui s'agitent sous nos pieds. (1868 : 144-146)

On trouve des descriptions similaires, dont j'ai proposé ailleurs une analyse systématique (Pellegrino, 2017), dans les écrits des ouvriers italiens envoyés aux expositions universelles, où les machines sont décrites, de manière antithétique, comme des fées ou comme des mécanismes monstrueux et miraculeux, comme des êtres qui avalent la matière pour la transformer. Le typographe Raffaello Gallori, par exemple, a décrit la « Galleria delle macchine » de Milan en 1906 comme suit :

> Les colossales machines mécaniques, les unes en marche, les autres également mises en mouvement […], les presses à imprimer et les belles rotatives […] en action, les machines à coudre, et toutes les autres […] donnent à la galerie l'aspect d'un atelier – en perpétuel mouvement – où le vacarme, quoique atténué mais inévitable, semble un hymne continu au travail triomphant. (1906)

Il s'agit évidemment d'une adhésion émotionnelle au progrès, qui annule les distances entre les différents publics et rend unique l'expérience vécue par chacun face aux merveilles des expositions. On peut donc conclure en partageant l'avis de Pieter Wesemael selon lequel les expositions fonctionnaient « comme un intermédiaire entre la culture d'en bas et la culture d'en haut, entre les élites, les classes moyennes et les classes inférieures, et entre le commerce, l'industrie, la technique, la science et l'art, d'une part, et l'expérience vécue de tout un chacun, d'autre part » (2001 : 17).

## Bibliographie


Baudelaire Charles, « Exposition universelle, 1855, Beaux-arts » [1855], *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II.

Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages* [1982], trad. Jean Lacoste, éd. Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, « Passages », 1989.

*Collection des guides Conty. L'Exposition en poche. Guide pratique : Exposition universelle 1878*, Paris, Office des guides Conty, 1878.

*Guide Chaix. Exposition universelle de 1900 : les plaisirs et les curiosités de l'exposition*, Paris, Chaix, 1900.

Gallori Raffaello (tipografo *compositore impiegato presso la Società tipografica fiorentina*), *Relazione sull'Esposizione di Milano*, n° 5050. Esposizione di Milano 1906, ASCFi, Cerimonie, chemise 3.

*Guide illustré de l'exposition universelle de 1889*, Paris, L. Danel, E. Dentu, 1889.

*Les Expositions de l'industrie et l'exposition universelle de 1867 par Charles Lavollée,* Conférences Populaires faites à l'asile impérial de Vincennes sous le patronage de S.M. L'Impératrice, Paris, Librairie Hachette, 1867.

*Livret Chaix. Guide itinéraire du visiteur à l'exposition de 1878. Itinéraire en huit et en quatre jours, objets remarquables à visiter*, Paris, Chaix et Cie, 1878.

*Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.I. le prince Napoléon, président de la Commission*, Paris, Imprimerie Nationale, 1857.

*Trente visites à l'Exposition universelle de 1867 dirigées et expliquées par Herber Marini, Ing. Civ.*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix Verboeckhoven, 1868.

*Visite à L'Exposition universelle de Paris en 1855*, Paris, Hachette et Cie, 1855.

## La locomotive

En 1892, Alfred Picard, ingénieur polytechnicien et inspecteur général des Ponts et Chaussées, conclut son *Rapport* sur le « matériel des chemins de fer » à l'Exposition universelle de Paris de 1889 en célébrant la locomotive (et donc l'invention du chemin de fer) comme le symbole du progrès et l'agent de la révolution industrielle et urbaine. Glorifiant l'invention du train comme le « plus merveilleux instrument de civilisation qu'ait jamais créé le génie humain », Picard se venge du scepticisme qui avait accueilli, dès le début, ce moyen de transport (notamment en raison du débat autour de la sécurité et de la nocivité des tunnels quant à la santé des voyageurs). L'ingénieur cite en effet un passage de François Arago, qui se demandait « comment deux triangles de fer parallèles pourraient donner une face nouvelle aux landes de Gascogne », ce à quoi il répond que « malgré les pronostics de l'illustre savant, les landes de Gascogne ont reçu le mouvement et la vie » (1892 : 293). En parcourant ce document fascinant, on découvre que la locomotive, qui « court à travers l'ancien et le nouveau monde [...] semant sur sa route la richesse et le bien-être », apparaît comme un puissant instrument de transformation non seulement du monde réel, en modifiant « les régions incultes et inhabitées [et] les petites bourgades sans importance » (295), mais également du monde mental, en étant capable de faire varier la dimension du temps et de l'espace, de « supprimer » les distances et de relier « les hommes du Nord et du Midi, de l'Est et de l'Ouest » (294). Seize ans plus tôt seulement avait paru le célèbre roman de Jules Verne, *Le Tour du monde en 80 jours*, qui présentait comme un pari audacieux et improbable le fait que Phileas Fogg, l'excentrique gentleman anglais protagoniste du voyage, puisse traverser le globe entier en moins de trois mois, en utilisant les réseaux existants et réguliers que la Grande-Bretagne et d'autres états européens avaient établis dans de nombreux pays du monde. En 1889, la journaliste Nellie Bly avait déjà entamé un véritable voyage autour du monde, qui dura soixante-douze jours ; cette année-là, l'étendue des liaisons ferroviaires avait presque doublé depuis 1873 et atteignait un demi-million de kilomètres, soit plus de vingt fois la circonférence de la terre ; la vitesse moyenne des convois dépassait 70 km/h, tandis que la quantité de marchandises transportées passait de 300 000 tonnes en 1850 à 5 milliards de tonnes en 1905. Les effets de cette évolution ont été extraordinaires : des régions entières se sont trouvées inondées de denrées alimentaires bon marché, entraînant une crise irréversible de l'économie agraire. Cela a également provoqué plusieurs des impressionnants phénomènes de masse qui caractérisent cette période, comme les grandes vagues de migration et le processus d'urbanisation accéléré. Ainsi, l'imagerie de la locomotive a pénétré profondément dans la mentalité commune : avant que les nouveaux avions ou véhicules

routiers (aéroplanes, dirigeables, automobiles) ne se répandent, la locomotive a monopolisé l'imaginaire du progrès pendant des décennies, occupant une place de choix dans les galeries de machines des Expositions universelles, devenant un jouet très populaire pour les enfants, ainsi qu'une image récurrente et puissante dans l'imagerie populaire et l'iconographie socialiste. Comme l'a bien expliqué Wolfgang Schivelbusch dans son ouvrage sur l'histoire du voyage en train (1986), non seulement le train représente un facteur de changement de la perception du temps et de l'espace, mais il constitue aussi un nouvel environnement de socialisation et de vie, qui, en raison de sa structure interne et des possibilités de dialogue qu'il offre, se prête idéalement à la construction d'intrigues romanesques : rencontres, disputes, aventures, crimes parfois, qui ont stimulé, à cette époque et jusqu'à nos jours, l'imagination littéraire. Dans la diversité, il suffira de penser à la Lison, la locomotive érotisée de *La Bête humaine* (1890) de Zola, ou dans l'avant-garde poétique, à la *Prose du Transsibérien* (1913) de Cendrars.

*Anna* Pellegrino
*Università di Bologna*
*(Traduction : Nicole Golay)*

### Pour aller plus loin…

Baroli Marc, *Le Train dans la littérature française*, Paris, Éditions N.M., 1964.
– éd., *Lignes et lettres. Anthologie littéraire du chemin de fer*, Paris, Hachette, 1978.
Picard Alfred, « Chapitre XIV. Matériel des chemins de fer », *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris*, Rapport Général par M. Alfred Picard, t. 7, *L'Outillage et les procédés des industries mécaniques. L'Électricité*, Paris, Imprimerie Nationale, 1892.
Reverseau Anne, *Sur les rails : de Victor Hugo à Jacques Roubaud*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, « Traverses », 2018.
Schivelbusch Wolfgang, *The Railway Journey : The Industrialisation of Time and Space in the 19th$^{th}$ Century*, Berkeley, University of California Press, 1986.

## S'émerveiller ou haïr : les écrivains face aux Expositions universelles

Après la première Exposition universelle de Londres, en 1851, marquée par la construction éphémère, en fer et verre, du Crystal Palace, la France organise, jusqu'à la fin du XIXe siècle, cinq Expositions : 1855, 1867, 1878, 1889, 1900. Toutes sont des spectacles grandioses et populaires, des moments de glorification nationale de l'industrie et de l'innovation technologique et architecturale, dont la tour Eiffel n'est que le symptôme le plus célèbre. Elles sont surtout l'occasion de discours grandiloquents et de polémiques nourries par des artistes et des écrivains qui, inquiets de leur mission incertaine dans un monde qui change et observant l'émerveillement public devant les prodiges de l'invention scientifico-industrielle et les horizons infinis de la consommation, expriment à l'égard du progrès fascination ou horreur. Les points de vue sont tranchés : le monde matériel issu du bouillonnement productiviste entraîne un bouleversement des valeurs esthétiques. Dans une chronique sur L'Exposition de 1855, sous-titrée « De l'idée moderne du progrès appliquée aux Beaux-Arts », Baudelaire, entre autres voix qui s'élèvent pour la défense de l'Art, pose clairement le cadre axiologique du débat structuré par l'opposition matière-esprit :

> Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours *son* journal dans son estaminet, ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues ! Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels, qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel. (580)

Il est vrai qu'en 1855, la Galerie des machines, scénographiées en mouvement à l'aide d'un dispositif de distribution de la vapeur, attire davantage que le Salon de peinture et sa rétrospective Ingres-Delacroix. Lors de l'Exposition suivante, les frères Goncourt, dans leur *Journal*, le 16 janvier 1867, s'indignent encore : « L'Exposition universelle, le dernier coup à ce qui est, l'américanisation de la France, l'industrie primant l'art, la batteuse à vapeur rognant la place du tableau, les pots de chambre à couvert et les statues à l'air – en un mot, la Fédération de la Matière ». La menaçante égalité de tous les objets produits par l'intelligence humaine, dans la mise en scène des Expositions, nécessite un rappel des hiérarchies, scandé au fil du siècle… Au nom des mêmes valeurs esthétiques adossées à une morale de l'Art, « au nom du goût français méconnu, au nom de l'art et de l'histoire français menacés », plus de quarante artistes (Maupassant, Coppée, Sully-Prudhomme, V. Sar-

dou, A. Dumas fils, Leconte de Lisle…) signeront encore, vingt ans plus tard, le 14 février 1887, dans *Le Temps*, une tribune intitulée « Les artistes contre la tour Eiffel », protestant contre les « mercantiles imaginations d'un constructeur de machines […] dont la commerciale Amérique elle-même ne voudrait pas ».

La fascination pour les productions ou prodiges de l'industrie, incarnée dans des œuvres d'imagination scientifique [→ ANTICIPATION ET SCIENCE-FICTION : DES GENRES TECHNOCRITIQUES ?], est également riche en déclarations militantes et comporte des facettes contrastées : exprimant tantôt l'utopie d'un monde pacifié par l'émulation du progrès substitué aux conflits armés, un rêve de mondialisation fait de bien-être matériel et de créativité technique ; tantôt l'admiration pour les inépuisables ressources d'inventivité des sciences et de leurs applications, véritables réceptacles d'idées à offrir en partage à la littérature et aux arts friands de s'en emparer. En marge de l'Exposition de 1855, Maxime Du Camp rédige par exemple une préface manifeste très véhémente à son recueil de poèmes *Les Chants modernes*, appelant au renouvellement de la littérature, sclérosée, dit-il, dans ses formes et ses sujets, par les « féeries » (le terme est récurrent) de la science et les « merveilles » de l'industrie.

À retenir : le positionnement esthétique et éthique, de ton souvent polémique, d'un certain nombre d'écrivains face aux Expositions universelles en tant que vitrines d'une culture matérielle capitaliste en explosion de formes, de matières et de technologies. Autour de ces débats s'élaborent les différentes acceptions de la notion de modernité.

*Marta* CARAION
*Université de Lausanne*

### POUR ALLER PLUS LOIN…

CARAION Marta, *« Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques » : polémique de 1855 sur les relations littérature, science et industrie*, Genève, Droz, 2008.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, t. II, 16 janvier 1867, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

BAUDELAIRE Charles, « Exposition Universelle. 1855. Beaux-arts » [1855], *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

HUGO Victor, Introduction à *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Librairie Internationale ; Bruxelles, Leipzig, Livourne, A. Lacroix et Verboeckhoven Éditeurs, 1867.

DU CAMP Maxime, *Les Chants modernes*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855.

# Machines à voir, machines à raconter

*Delphine* Gleizes
*UMR Litt&Arts, Université Grenoble Alpes*

Le XIXe siècle, marqué par l'omniprésence de l'image, est tout autant caractérisé par le déploiement considérable des procédés susceptibles de l'engendrer. Sous le terme englobant de « machines à voir », se cache dès lors une diversité d'objets et d'appareils que fait pressentir la polysémie du mot « machine », lequel renvoie aussi bien à la sphère technique qu'au monde des spectacles, deux domaines à fort développement dans la société moderne. À cette double détermination se rattache une nébuleuse qui peut paraître, de prime abord, problématique à cerner. Des instruments d'optique destinés à augmenter la vue humaine (tels le microscope ou le télescope) et qui sont déjà installés dans le paysage techno-scientifique depuis des décennies, voire des siècles ; des appareils qui enregistrent et produisent de l'image – fixe ou animée – et qui sont des innovations contemporaines, comme par exemple le phénakistiscope, le praxinoscope, ou la photographie et ses multiples déclinaisons ; des spectacles optiques mobilisant des appareils et appareillages comme la lanterne magique, la fantasmagorie, le diorama, le panorama et bientôt le cinématographe. À l'horizon de cet ensemble se trouvent enfin des machines à communiquer [→ *Téléphonoscope/Télévision*] impliquant l'interaction audiovisuelle et qui, d'embryonnaires au XIXe siècle, deviennent effectives au XXe.

Ce vaste ensemble en apparence hétérogène est en réalité régi et unifié par des caractéristiques communes : scientifiques, spectaculaires et médiatiques. C'est même l'association de ces trois domaines qui fonde la spécificité des machines à voir. Elles appartiennent à ce que l'archéologie des médias englobe précisément sous le terme de média : tous les types d'objets techniques ou matériels, de dispositifs [→ *Dispositif*] qui servent de médiation dans la communication et la créativité humaines en permettant de stocker, d'enregistrer, de multiplier, de transmettre des idées, des données, des phrases, des sons ou encore, dans le cas présent, des images (Parikka, 2018 ; Vargoz, 2018 : 456).

Cette approche, attentive aux processus évolutifs des inventions technologiques, postule de surcroît la continuité de l'effectif et du conjectural, des machines réelles et des machines rêvées au sein d'un imaginaire technoscientifique (Gleizes, Reynaud, 2017 : 5-11), faisant de ce fait de la littérature et plus précisément de la fiction un terrain d'enquête privilégié. Elle s'attache enfin à saisir l'impact de ces dispositifs optiques dans la société en général et dans la sphère littéraire en particulier. Paul Valéry, en cela peut-être un de nos premiers médiologues, appelait, dans son bref article « La conquête de l'ubiquité », à réévaluer « la partie physique » dans tous les arts. Considérant déjà en 1928 que « ni la matière, ni l'espace, ni le temps » n'étaient « depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours », il fallait s'attendre, prophétisait-il, « que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par-là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art » ([1928] 1960, II : 1282-1287).

Les objets médiatiques reposent cependant sur un paradoxe. Comme le souligne Dieter Mersch, les médias « occupent un "entre-deux" dans l'interstice duquel apparaissent les phénomènes, se donnent les représentations, émergent les significations et s'établissent les rapports de force ». Le média est « cette matérialité qui se dérobe à la perception tout en en constituant son véhicule » ([2016] 2018 : 257). Les machines à voir génèrent

de la vision, donnent parfois accès à l'invisible mais se font aussi oublier. Elles peuvent se trouver escamotées dans le cadre du dispositif qu'elles présupposent au profit du spectacle qu'elles orchestrent. C'est sur ce principe que reposent les fantasmagories ou bien encore le diorama. Et sans aller jusqu'à la disparition, c'est à une disjonction entre l'apparence de la machine et la vision qu'elle produit que l'on assiste. Quoi de commun en effet entre une télévision et l'image qui s'affiche à l'écran ? entre la composition circulaire d'un kaléidoscope et le tube qui la génère ? entre un tube de Crookes et une image aux rayons X ? [→ *Rayons X*]

Ces objets qui tout à la fois produisent du visible et s'invisibilisent adressent des questions à la littérature en ce qu'au cœur de leur fonctionnement réside le problème de la représentation tout à la fois figurative et figurale. Quelle place les textes accordent-ils à ces machines à voir ? comment caractérisent-ils ces appareils et dispositifs pour partie conçus par la technologie et pour partie imaginés par la littérature ? Et symétriquement comment le régime scopique et médiatique de ces machines à voir pousse-t-il la littérature hors de son périmètre habituel pour investir d'autres territoires expérimentaux et créatifs ?

## Donner à lire les machines à voir

Tous les objets possèdent *a minima* une inscription dans le temps, que ce soit celui de leur genèse ou celui de leurs usages, temporalité dont la littérature se fait le recueil. Ce mécanisme acquiert cependant pour les machines à voir un degré de complexité supplémentaire que l'archéologie des média a su mettre en évidence. S'y forme en effet, ce qu'Yves Citton désigne comme un « nouage temporel très particulier » « entre le passé, le présent et l'avenir » (2014b : 33). La perspective archéo-médiatique engage dès lors à une révision de la temporalité linéaire et de ses présupposés téléologiques, car les dispositifs reflètent

non seulement les progrès techniques mais également les inaboutissements de la science. Ils peuvent disparaître, se maintenir à l'état de survivance ou bien encore faire retour dans un contexte contemporain, entraînant, pour reprendre une expression de Dominique Chateau dans *Philosophies du cinéma*, la «rémanence de l'archaïsme sous la modernité» (2010 : 5). Les textes littéraires enregistrent cet ancrage temporel complexe : ils deviennent le conservatoire (Caraion, 2020a ; Lyon-Caen, 2019) de ces inventions technologiques, relèvent leurs usages parfois passés de mode ou au rebours soulignent un engouement du public pour leur nouveauté. Enfin, dans le cas des machines à voir, la littérature ne s'en tient pas qu'aux inventions effectives. Faisant fi de la flèche du temps, elle pense aussi des machines imaginaires non encore advenues, transformant le texte en laboratoire de formes à venir [→ Anticipation et science-fiction : des genres technocritiques ?].

## La littérature, registre des inventions

L'introduction de tout objet dans un texte littéraire induit des effets de datation tributaires des modes, des historiques de conception et de confection des produits manufacturés. Se discernent en filigrane l'appétence ou le rejet suscité par l'invention et la nouveauté. Ce terrain d'observation privilégié permet d'identifier la façon dont les usages, d'exceptionnels dans un premier temps, s'ancrent dans le quotidien et se banalisent. Le microscope, par exemple, fait l'objet d'une utilisation mondaine dès l'âge classique. Mais il devient bourgeois au XIX^e^ siècle, en servant à des leçons de choses savamment orchestrées et populaire, en s'exposant sur les champs de foire. Les recherches sur la «persistance rétinienne» postulées par la roue de Faraday ou le phénakistiscope de Plateau connaissent rapidement des déclinaisons sous forme de spectacles ou de divertissements. Baudelaire témoigne dans «Morale du joujou» (1853) de sa fascina-

tion pour ce jouet d'optique. Sans doute l'un des exemples les plus célèbres de ces effets de mode est-il la mention dans *Le Père Goriot* (1835) de la vogue des mots « en -rama », Balzac étant d'ailleurs pour son compte un grand admirateur du Diorama de Daguerre et Bouton. Lorsque Victor Hugo, dans le chapitre des *Misérables* intitulé « La question de l'eau à Montfermeil », décrit avec précision la salle de l'auberge Thénardier, il prend soin de noter que « la date de l'année 1823 était […] indiquée par les deux objets à la mode alors dans la classe bourgeoise qui étaient sur une table, savoir un kaléidoscope et une lampe de fer-blanc moiré » ([1862] 1985a, Roman II : 298). La mémoire de Victor Hugo est assez bonne en effet, même si l'invention aurait plus naturellement encore pu trouver place dans le chapitre « L'année 1817 » (I, III, 1), date à laquelle son créateur, Sir David Brewster, déposa un brevet pour son exploitation. De 1817 à 1823 : le temps, selon la dialectique de distinction et de démocratisation inhérente à la propagation des modes, pour que la fantaisie d'optique dont l'élite s'est emparée parvienne entre les mains de la petite bourgeoisie, déclassée de surcroît.

Le texte littéraire apparaît donc comme un conservatoire des inventions visiomédiatiques : il en enregistre l'émergence, en retient la persistance, en relève parfois l'archaïsme. Le discours sur la lanterne magique et les jouets d'optique jalonne les XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Lorsque Proust ou Beauvoir se ressaisissent de ces objets, ils les rattachent ainsi à un siècle socialement révolu. Sartre, dans *Les Mots*, proportionne plus encore la naissance du cinématographe au développement de sa propre enfance – « Nous étions du même âge mental : j'avais sept ans et je savais lire, il en avait douze et ne savait pas parler » (1964 : 104), selon une logique d'inscription mémorielle des objets au sein du texte littéraire.

### *La littérature, laboratoire de formes*

Cependant, si la littérature tient le registre daté des inventions médiatiques, elle contribue également à l'enrichir de machines

conjecturales, tendance qui appelle donc un examen des stratégies descriptives mises en œuvre par les textes. Comment se construisent ces machines à voir ? quelle est leur matérialité envisagée dans les textes littéraires et comment s'y déploie-t-elle ? Nous rejoignons ici le parti pris de Marta Caraion qui invite à ne pas distinguer mode mimétique et mode antimimétique de représentation des objets et conséquemment à ne pas introduire de partition artificielle entre genres ou régimes littéraires, ce qui reviendrait à isoler les romans d'anticipation et de science-fiction pour lesquels les objets imaginaires relèvent d'une extrapolation inventive (Caraion, 2020a : 34). De fait, dans le cas qui nous intéresse, les machines à voir sont présentes dans un très large spectre de textes et de surcroît, tout aussi large est le spectre des modes de représentation et de description de ces machines dans les textes.

Certains auteurs face à ces machines réelles ou *a fortiori* imaginaires, pratiquent l'omission de la description à vocation explicative, le dispositif se trouvant éludé par le texte. D'autres au contraire entreprennent d'appréhender dans le détail le fonctionnement de ces machines qu'ils mettent en scène, le dispositif, réplique d'innovations existantes, étant alors élucidé par le texte. D'autres enfin agencent et combinent des fragments d'éléments réels afin de produire un dispositif extrapolé. Toutes les stratégies sont présentes et manifestent globalement le statut flottant de la référentialité.

### *Dispositif élucidé*

Les cas de dispositifs élucidés sont bien sûr fréquents, en toute logique, dans les textes qui possèdent une forte visée didactique ou s'adressent à un public-cible particulier, comme la jeunesse. Certains textes, par exemple *Le Château des Carpathes* (1892), instaurent une tension narrative entre deux moments du récit clairement identifiés. L'approche quasi phénoménologique des visions inexpliquées qui met l'accent sur les effets psychologiques

qu'elles produisent (effroi, anamnèse) cède le pas dans un second temps au descriptif très détaillé des dispositifs audiovisuels mis en place par le savant Orfanik, véritable cheville ouvrière de cette fantasmagorie du deuil impossible (Milner, [1982] 2016 : 221-233). Cette construction en diptyque met l'accent sur le travail de dévoilement et d'élucidation par l'écriture qui s'harmonise, contre toute attente, avec la tonalité mélancolique et méditative du texte. L'ambivalence se retrouve d'ailleurs dans le statut des objets technologiques considérés. Ils ont une réalité à l'époque de l'écriture du roman, ce qui rend plausible leur utilisation, même si leur combinaison et leur accumulation relèvent peut-être plus nettement de l'extrapolation.

### *Dispositif extrapolé*

Entre rêver l'utopie et imaginer le possible, le texte littéraire procède en effet à des montages, des bricolages qui, pour suivre les analyses de Lévi-Strauss (1962 : 26 *sqq*.) assemblent des éléments connus, disponibles et en nombre limités afin de laisser émerger de l'inédit. La création littéraire prend des accents de « pensée sauvage » et procède à un travail d'articulation entre les machines existantes et les appareils aux fonctionnalités exponentielles qu'elle imagine.

Dans la nouvelle d'Erckmann-Chatrian « La Lunette de Hans Schnaps », l'inventeur de ce fantastique instrument, qui rend visibles les désirs de chaque être humain, le décrit sommairement comme « l'assemblage du daguerréotype et du télescope, deux instruments que le Seigneur-Dieu a réunis dans notre tête » (1860 : 66-71). La formule souligne d'ailleurs comment ce type d'instruments, fondés sur les usages extrapolés et recombinés d'instruments anciens, prolonge également une longue tradition philosophique et discursive qui est celle de l'« optique morale » (Roukhomovsky, 2005).

À côté de ces procédés d'extrapolation par association se trouve la proposition logique avancée par le romancier Maurice

Renard pour définir le raisonnement merveilleux-scientifique ainsi que sa propre esthétique, reposant, pour ainsi dire, sur une extrapolation par altération. L'irruption de l'inédit procède, écrit-il, de «l'introduction volontaire, dans la chaîne des propositions, d'un ou de plusieurs éléments vicieux, de nature à déterminer, par la suite, l'apparition de l'être, ou de l'objet, ou du fait merveilleux» (1909 : §12).

Ce que propose Renard, c'est au bout du compte une sorte de *clinamen* logique : les «éléments vicieux» dont il parle sont des données matérielles et physiques relatives à l'espace-temps considéré et qui par leur altération vont faire «dévier» d'une certaine façon la trajectoire attendue des objets dans le monde fictionnel. Telle lunette permettant de discerner, non le visible mais l'invisible, tel appareil sensible, non à des rayonnements identifiés, mais à des radiations imaginaires, relèveraient de cette logique de l'extrapolation par altération et abondent dans la littérature fantastique ou d'aventures scientifiques.

### *Dispositif éludé*

Ailleurs encore, la fiction évite radicalement toute description de l'objet. L'élision du «comment ?» sert alors à renforcer l'acuité du «pourquoi ?». Apollinaire invente ainsi, dans sa nouvelle le «Toucher à distance», un appareil qui permet à un escroc, le baron d'Ormesan, non seulement d'apparaître à de multiples endroits à la fois mais d'y être de surcroît matériellement présent (1910 : 274-283). Cette invention de l'ubiquité, qui engendre dans le récit de terribles conséquences puisqu'elle vise à faire croire aux Juifs que le Messie est arrivé et déclenche ainsi un exode vers la Terre Sainte, n'est envisagée que dans ses fonctionnalités et finalités et n'est pas à proprement parler décrite : le dispositif qu'imagine Apollinaire se résume à un clou planté dans un mur, d'«aspect insignifiant» souligne encore l'auteur. Ce qui intéresse exclusivement Apollinaire, c'est, en cette fin de siècle attachée à la psychologie des foules, l'effet de ce dispositif sur la population.

Il offre une manière d'interroger la croyance, ou, pour le dire en termes plus littéraires que théologiques et sociologiques, la «suspension volontaire de l'incrédulité» (Coleridge, 1817).

Ces quelques exemples montrent la très grande variabilité de l'approche descriptive des machines à voir, depuis l'analyse circonstanciée du dispositif qui fait du texte un analogue de la planche encyclopédique ou de l'illustration de *La Nature* [*Fig. XI-XII*] jusqu'à l'évitement complet visant à produire un simple objet-concept interagissant avec la fable, souvent philosophique. Si l'on peut repérer dans ces procédures des tendances (à la vulgarisation, à la spéculation, à la fantaisie, à l'anticipation), il est difficile et sans doute inutile de vouloir les rattacher de manière exclusive à des genres ou des formes littéraires spécifiques. Elles illustrent en revanche la créativité de la sphère littéraire dès lors qu'elle se trouve mise au défi, par la concurrence des machines à voir, de représenter, d'imager et de laisser imaginer.

## Une littérature «augmentée»?

Plus encore, la force expérimentale des machines à voir pousse la littérature hors de son périmètre attribué, pour investir d'autres domaines d'investigation. Elles importent en effet, à l'intérieur de l'univers textuel et fictionnel, leur mode de fonctionnement, occasionnant un repositionnement, voire une reconfiguration de la logique littéraire. C'est tout un ensemble de procédures narratives, de mécanismes attentionnels, de modalités de représentation qui se trouve ainsi questionné, valorisé, voire recomposé.

### *Rendre visible les pouvoirs de la littérature*

La mobilisation des dispositifs optiques par le texte joue un rôle tout autant fécond qu'intempestif et commence par ren-

forcer la littérature dans ses prérogatives en rendant visibles ses pouvoirs.

### *Maîtriser le temps*

C'est le cas en particulier s'agissant de la maîtrise de la temporalité. La capacité de la littérature à jouer de la prolepse et de l'analepse est rendue sensible et se trouve comme matérialisée par les dispositifs des machines à voir. Elles fonctionnent comme les objets-mémoire analysés par Marta Caraion (2020a). Souvent, la dimension immersive et illusionniste des dispositifs engage à l'anamnèse (Gleizes, 2020a), ce qu'avait bien senti le Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe* (1848) dans sa formule « Ma mémoire est un panorama ». Et de fait, le mécanisme de mémoire involontaire se trouve assez fréquemment sollicité dans les récits qui relatent des expériences dans ces salles de spectacles. L'artefact de la toile peinte assure dès lors une fonction d'embrayeur : il désigne et non pas représente, un pan du souvenir que la parole vient ensuite restituer. Les exemples sont légion dans la littérature du XIX^e^ siècle. Cet usage se repère dès l'ouverture du Diorama de Daguerre et Bouton en 1822 ainsi qu'en témoigne une petite brochure intitulée du nom de l'un des premiers tableaux dioramiques, *La Vallée de Sarnen* (Dufourquet, 1823). La narratrice, Jenny Dufourquet, y raconte la réaction d'un membre du public à la vue de la scène alpestre, mouvement d'émotion qui est le point de départ d'une analepse assez romanesque. L'un des peintres panoramistes en vue de la Belle Époque, Charles Castellani, revendiquait la dimension haptique de son art, le public devant pouvoir « entrer dans [ses] toiles » s'« y promener » « y voler par la pensée » (1895 : 237) et expérimenter dans un environnement moderne les techniques éprouvées des arts de la mémoire (Yates, 1975).

Certains récits placent même le fonctionnement analeptique de ces machines à voir au niveau de l'histoire de l'humanité et plus seulement individuelle. « L'Historioscope » de Mérinos offre,

comme son titre le suggère, un instrument de choix pour l'archéologue à qui la lunette astronomique propose de « tout voir [dans le passé] comme si vous y étiez ! » (1883 : 248). Le Camille Flammarion de *Lumen* (1873), en faisant par un artifice optique revivre la bataille de Waterloo à l'envers invite dans une sorte d'uchronie à réfléchir aux principes de la causalité historique.

Mais les machines à voir jouent également de manière topique un rôle dans la construction proleptique des récits. Deux grands types de textes peuvent être discernés : le premier est celui de l'optique morale, présente dans des récits à visée axiologique qui abondent en lunettes de double vue, à valeur prédictive. Dans *Le Rideau levé* de Jean-Pierre Cuisin (1823) un lynx offre au narrateur la possibilité de discerner tous les ressorts de l'âme humaine grâce à des lorgnettes enchantées et d'entrevoir l'avenir des individus ainsi envisagés à travers l'optique.

Le second type est celui de l'anticipation et de la dystopie. Réactualisant et technicisant le fonctionnement des anciens arts divinatoires, les machines à voir concrétisent des visions du futur tendues en miroir à l'humanité. Cousin de Grainville, dans *Le Dernier Homme* (1805), conserve au tout début du XIX^e^ siècle un usage assez archaïque du procédé : le narrateur est invité par un esprit céleste à visionner dans un miroir magique les ultimes moments de l'espèce humaine. Mais la littérature d'anticipation mettra rapidement à profit les techniques cinématographiques pour figurer sur écran, « ce que seront les hommes de l'an 3000 », pour reprendre le titre d'un ouvrage de Gustave Guitton datant de 1907.

Parce que le dispositif optique sollicite les mécanismes cognitifs du spectateur, il rend sensibles des modalités de fonctionnement du texte que les conventions littéraires tendent naturellement à invisibiliser : sa capacité à condenser ou à dilater à l'extrême le flux temporel, à ménager des formes d'ubiquité dont le lecteur peut jouir par le simple acte de sa lecture – autant d'expériences que les machines à voir proposent de vivre au spectateur.

*Images en boucle et valeur émancipatrice du récit*

Tout d'abord parce qu'une fois intégrés au texte, ces dispositifs optiques et médiatiques manifestent leurs propres limites, ils mettent en relief symétriquement la façon dont l'écriture les dépasse et rendent sensibles par là même ses qualités intrinsèques. Par exemple, le constat de l'immobilité et du silence qui règnent dans les panoramas appelle logiquement le relais de la parole et du récit. Mais tout aussi bien, lorsque le mouvement est pris en charge par les machines à voir, son caractère limité et répétitif fait ressortir *a contrario* la force émancipatrice de la narration littéraire. On en prendra la mesure à travers quelques exemples. Le mouvement qui anime les sujets dans les zootropes, phénakistiscopes ou bien encore praxinoscopes est limité par une séquentialité courte [*Fig. XI*] ; il est indéfiniment condamné à se répéter et les figurines mises en mouvement recommencent toujours les mêmes gestes. Les contraintes techniques – un nombre défini d'images sur le disque ou sur la bande – l'imposent. Dans *Les Mystères du praxinoscope,* Maurice Venoise, en 1931, fait de ce constat l'argument de sa fable. Un jeune garçon se voit offrir par sa tante excentrique un vieux praxinoscope. En faisant successivement tourner les bandes de l'appareil, il découvre que les personnages qu'il met en mouvement sont les victimes d'un sortilège : ils expient ainsi, dans la sempiternelle répétition des mêmes gestes le crime de l'un d'entre eux. Le jeune Alain va faire tourner le praxinoscope et émanciper les personnages de leur temporalité cyclique en racontant leur histoire. Ils reprennent alors vie de nouveau et se détachent de leurs bandes de papier. Dans cette fable, la littérature poursuit ce que la machine à voir ne peut pas faire : sortir de l'éternelle répétition pour accéder à l'imprévisibilité de la vraie vie. Au fond, *Le Château des Carpathes* de Verne (1892), déjà évoqué, ne dit pas autre chose. Quelle que soit l'ingéniosité des dispositifs audiovisuels que le savant Orfanik met en place pour compenser la mort de la Stilla, ils condamnent

cette résurrection à n'être que la répétition des derniers instants de la cantatrice. Verne le souligne : l'image de la diva est immobile et sa voix se brise toujours au même moment de l'aria qu'elle interprète, à l'instant de sa mort [→ *Raymond Roussel,* Locus Solus]. La littérature, au rebours, rompt cette circularité obsessionnelle et par le récit, assure, dirait Paul Ricoeur, une écriture du temps humain.

La confirmation s'en trouverait encore dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Simone de Beauvoir évoque parmi ses souvenirs d'enfance celui d'un folioscope [*Fig. XII*] « espèces d'albums, écrit-elle, qu'on animait d'un simple coup de pouce ». Elle décrit les scènes répétitives qu'elle peut susciter de la sorte : « la petite fille figée sur des feuillets se mettait à sauter, le boxeur à boxer » (1958 : 27). L'anecdote n'a pas simplement valeur de parabole, vision genrée de rôles attribués une fois pour toute par la société et qu'elle condamne les individus à assumer coûte que coûte. La machine à voir sommaire que la jeune fille rangée anime entre ses doigts rend aussi sensible ce que la littérature peut faire : une mise en récit émancipatrice de l'existence qui brise la répétition aliénante des destins.

### *Formatages et paradigmes*

Mais il serait faux de considérer que les machines à voir se trouvent systématiquement mises en défaut par le texte. Le pouvoir structurant de certains dispositifs optiques peut aussi servir de paradigme à la littérature et l'inspirer pour trouver des solutions d'écriture inattendues.

### *Genres et esthétiques*

Au niveau macrostructurel voire générique, l'exemple le plus évident de la valeur métalittéraire offerte par les machines à voir est bien sûr celui de la littérature dite « panoramique » qui entreprend le tour d'horizon du paysage sociétal. Mais d'autres

dispositifs jouent également ce rôle : le kaléidoscope (Gleizes, 2023a) qui, en associant les deux principes du mouvement et de l'hétérogénéité, s'offre comme modèle pour des récits de voyage ou des recueils de variétés ; la lanterne magique, qui, sous la plume de Banville, permet de revendiquer un formatage des textes conforme à l'expérience de la vie moderne et correspondant à des impératifs de brièveté, de discontinuité ainsi qu'à des injonctions attentionnelles :

> *La Lanterne magique* a un très grand avantage sur tous les autres livres contemporains : c'est que je l'ai écrite pour les gens qui ne lisent pas et qui n'ont pas le temps de lire, c'est-à-dire pour tout le monde. En effet, quelle est la mesure du temps qu'on a pour lire ? Deux minutes, tout au plus. […] Or mon livre est […] le seul qui contienne des compositions assez courtes pour pouvoir être lues en deux minutes. (1883 : IX-X)

Le rôle métaphorique joué par ces dispositifs optiques dans la caractérisation esthétique des œuvres est également bien connu : l'association de la photographie et de la loupe, dans *La Curée* de Zola, alimente, par la précision du piqué et le pouvoir de grossissement, la revendication réaliste et naturaliste de même que la théorie de l'écran de la lettre à Valabrègue ([1864] 1978 : 373-381). L'optique morale, déjà mentionnée, met à profit le supposé pouvoir de discernement des lunettes.

### *Deixis*

Le recours aux machines à voir assure également un rôle fonctionnel dans l'univers textuel. Il offre des alternatives et des dérivatifs aux procédures narratives ou descriptives habituelles. Il permet par exemple de remplacer la mimesis par la deixis. C'est souvent la fonction des séances de lanterne magique, où l'exhibition de l'image projetée dispense de sa description – d'autant plus inutile d'ailleurs que les sujets représentés sont le plus souvent connus de tous – mais où elle suscite en revanche le discours de boniment, plus affectif et cathartique. Ces épisodes

sont topiques dans la littérature. Ils court-circuitent fréquemment la description au profit d'une mise en scène des émotions des spectateurs. À noter que la capacité de la machine à voir à prendre en charge du récit peut être haptique tout autant que visuelle. Cet outillage fait bien souvent l'objet d'une manipulation, réalisée par un opérateur. La glissière de la lanterne magique [*Fig. XIII*] par laquelle une image se substitue à une autre constitue un moyen d'enchaîner des phases d'une action, lors d'une projection. Pensons à Darien qui dans *Bas les cœurs !* raconte la façon dont un père de famille, projectionniste expérimenté, anime une charge de bersagliers par la manipulation des plaques de verre (1889 : 13-17) et échauffe ainsi la fibre patriotique de ses convives. La lanterne est devenue un mode de narration reconnu comme tel : enchaînement chaotique d'images susceptibles de susciter l'émotion, elle apparaît comme l'archétype du récit discontinu, l'expression se lexicalisant au fil du XVIII^e^ siècle où l'on parle de lanterne magique de l'Histoire pour souligner les à-coups de l'événement et les bouleversements inattendus.

Enfin, le recours aux machines à voir permet aussi de construire des narrations complexes, dans lesquelles ce dérivatif extratextuel autorise les solutions de continuité ou bien encore les formes de narration alternées. Le procédé est utilisé au XIX^e^ siècle, parfois pour des scènes romanesques lestes et comiques : une projection de lanterne magique qui permet par exemple de maintenir simultanément deux lignes narratives et deux actions dont les significations se télescopent. Paul de Kock joue de manière virtuose du procédé dans *Mon voisin Raymond* (1823 : 136-145) en combinant une projection, une scène de ménage et un numéro de séduction ! Jean Échenoz dans son roman *Lac* (1989) mobilise de même les écrans de télévision de deux chambres d'hôtel diffusant simultanément le même programme – un film de V. Minelli, *Some Came Running* (1959) – pour orchestrer la circulation des personnages de l'une à l'autre chambre et produire un montage alterné de l'action, laquelle dialogue implicitement avec celle qui se déroule à l'écran.

*Surcharges attentionnelles*

Enfin, parce que les machines à voir se signalent parfois par une étonnante capacité à synthétiser la complexité du monde, elles offrent une voie d'accès singulière à la compréhension des phénomènes. Symétriquement, Bergson peut également affirmer que « le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique » (1908 : 329-331) : l'esprit subsume les particularités pour saisir le mouvement général des choses. En mobilisant de manière paradigmatique certains dispositifs optiques, la littérature active et accélère sa puissance d'abstraction et de synthèse. Il est significatif à cet égard que le « chaos mouvant » des « villes énormes » dont parle Baudelaire dans ses *Petits poèmes en prose* (« Perte d'auréole », 1869 et lettre à A. Houssaye) soit le terrain d'expérience privilégié du peintre de la vie moderne, ce « kaléidoscope doué de conscience » (*Le Peintre de la vie moderne*, 1863). Il est tout autant significatif que les miroitements sans fond de la personnalité nervalienne dans *Aurélia* trouvent à se formuler au travers d'un dispositif digne d'un palais des glaces (Gleizes, 2012 : 205-224 ; Valtat, 2013). La surcharge cognitive qu'imposerait une description analytique de ces désordres urbains ou psychiques trouve à s'alléger par le recours à ce principe organisateur extratextuel – qu'il soit kaléidoscope ou salle des mirages.

*Textes-expériences*

La prise en considération par la littérature d'une expérience médiatisée par une machine à voir pousse enfin à des reconfigurations radicales et à l'adoption de partis pris qui transforment le texte lui-même en expérience. Dans le cas par exemple de *Promontorium somnii*, Hugo raconte comment il a, à l'invitation de François Arago, en 1834, regardé par l'oculaire d'un télescope afin d'observer la surface de la Lune. Hugo évoque la force

de déstabilisation que cette vision de la Lune provoque en lui, le faisant douter de l'existence des choses et du caractère réel de ses observations. « L'effet de profondeur et de perte du réel était terrible », écrit-il. Mais tout aussitôt il poursuit : « Et cependant le réel était là. Je touchais les plis de mon vêtement, j'étais, moi. » ([1863 pour la composition] 1985b : 640-643) Confronté à cette déstabilisation liminaire, tout le texte au bout du compte restitue la façon dont l'écriture reprend progressivement possession du monde. Cette « secousse du réel » dont parle encore Hugo observant par le télescope le lever de soleil sur le satellite lunaire fait perdre les repères, vaciller les échelles de grandeur. L'écriture recompose une réalité, non plus seulement observée, mais augmentée. Elle opère par son pouvoir de nomination dont témoignent l'admirable titre « Promontoire des songes » mais aussi la litanie des lieux lunaires qu'elle énumère. L'ébranlement de la conscience par l'expérience sensible conduit ainsi au rétablissement du sens par l'expérience textuelle.

C'est un défi similaire auquel s'attache Tanguy Viel dans son roman *Cinéma* (1999). Le narrateur y décrit obsessionnellement le film qu'il a visionné encore et encore par l'intermédiaire d'un magnétoscope, *Le Limier* de Joseph L. Mankiewicz (1972). Il y évoque aussi le dispositif d'écriture par lequel un cahier permet de rester au plus près de l'expérience de visionnage en consignant toutes les remarques et impressions de l'observateur. C'est cette tentative d'épuisement de l'objet filmique par l'écriture qui dès lors institue l'œuvre elle-même (Clerc, 2001).

À certains égards, le très récent texte de Jean-Philippe Toussaint, *La Disparition du paysage* (2021), sorte de *Fenêtre sur cour* d'outre-tombe, repose lui aussi tout entier sur l'avènement d'une parole qui naît de la contemplation contrainte d'une baie vitrée, laquelle découpe le paysage de la mélancolique plage d'Ostende qu'un mur construit sur l'immeuble d'en face va progressivement occulter. C'est, dans ce cas précis, la machine à voir qui est le moteur du récit. Elle est ce par quoi péniblement se reconstruit et simultanément se délite une conscience de soi, puisque

le lecteur comprend à la fin du récit, une fois le champ de vision totalement obstrué par le mur, que le narrateur est mort dans un attentat et que ce qu'on vient de lire constitue tout à la fois la métaphore et l'épreuve intime de cette disparition. Le dispositif optique appelle dès lors à l'invention d'un texte-expérience, paradoxe précairement installé ici entre la vie et la mort.

⋆

La littérature intéresse particulièrement l'archéologie des médias en ce qu'elle apparaît tout à la fois comme le conservatoire et comme le laboratoire des machines à voir et autres instruments d'optique. Les textes reflètent alors l'histoire des sciences et des techniques en intégrant, avec plus ou moins de rapidité et de précision, les derniers acquis des connaissances ou en manifestant une relative inertie peu encline à s'approprier la nouveauté. Ils rendent encore sensibles les zones d'ombre des croyances mais aussi les perspectives rêvées, d'autant plus présentes qu'il s'agit ici de dispositifs optiques, susceptibles de donner à voir l'invisible ou l'imperceptible, pour ne pas dire l'insoupçonné…

En tant que dispositifs médiatiques, les machines à voir instaurent donc avec la littérature un dialogue créatif. Elles ouvrent sur une interrogation concernant notre fonctionnement cognitif : la façon dont elles donnent à voir les choses questionne en retour la manière dont nous nous les représentons et dont la littérature les réfracte. Montrer, raconter, synthétiser, transmettre : autant d'opérations que ces dispositifs réalisent à un triple niveau technique, pragmatique et symbolique (Ortel, 2008 : 40). Autant d'opérations qui sont également l'apanage de la littérature. La confrontation des textes et des médias invite dès lors à percevoir des stratégies distinctes ou convergentes en matière de mimesis, de deixis, de prise en charge narrative, de jeux spatio-temporels, de points de vue, etc. et à appréhender deux modes d'intelligibilité du monde fertilement concurrents.

## Bibliographie


Apollinaire Guillaume, *L'Hérésiarque et Cie*, Paris, Stock, 1910, t. VI.

Banville Théodore de, « Avant-Propos », *La Lanterne magique*, Paris, Charpentier, 1883.

Baudelaire Charles, « Perte d'auréole » et Lettre à Arsène Houssaye, *Petits poèmes en prose, « Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

– *Le Peintre de la vie moderne* [1863], *Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

– *Morale du joujou* [1853], *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

Beauvoir Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958.

Bergson Henri, *L'Évolution créatrice* [1907], Paris, Alcan, 1908, 4e éd.

Castellani Charles, *Les Confidences d'un panoramiste, aventures et souvenirs*, Paris, Dreyfus et D'Alsace, 1895.

Coleridge Samuel Taylor, *Biographia Literaria, or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions,* chap. XIV, London, Rest Fenner, 1817.

Cousin de Grainville Jean-Baptiste, *Le Dernier Homme*, Paris, Deterville, 1805.

Cuisin Jean-Pierre, *Le Rideau levé, ou Petit diorama de Paris. Description des mœurs et usages de cette capitale. Par un lynx magicien*, Paris, Eymery, Delaunay et Martinet, 1823.

Darien Georges, *Bas les cœurs ! 1870-1871*, Paris, Albert Savine, 1889.

Dufourquet Jenny, *La Vallée de Sarnen*. Nouvelle dédiée à MM. Bouton et Daguerre, inventeurs du diorama, Paris, chez les Marchands de nouveautés, et au Diorama, 1823, préface.

Échenoz Jean, *Lac*, Paris, Minuit, 1989.

Erckmann-Chatrian, *La Lunette de Hans Schnaps, Contes fantastiques*, Paris, Hachette, 1860.

Flammarion Camille, *Lumen* [1873], Paris, Flammarion, 1887.

Guitton Gustave, *Ce que seront les hommes de l'an 3000*, Paris, Tallandier, 1907.

Hugo Victor, « La question de l'eau à Montfermeil », *Les Misérables*, *Œuvres complètes*, *Romans*, t. II, éd. Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.

– *Promontorium Somnii*, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1985.

Kock Charles-Paul de, *Mon voisin Raymond*, Paris, G. C. Hubert, 1823.

Mérinos, « L'Historioscope », *Fantaisies*, Paris, Charpentier, 1883.

Nerval Gérard de, *Aurélia* [1855], *Œuvres complètes*, t. III, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

Renard Maurice, « Du roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès » [1909], *ReS Futurae* [en ligne], n° 11 | 2018 : http ://journals.openedition.org/resf/1201

Sartre Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.

Toussaint Jean-Philippe, *La Disparition du paysage*, Paris, Minuit, 2021.
Valéry Paul, « La conquête de l'ubiquité » [1928], *Œuvres*, t. II, *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1960.
Venoise Maurice, *Les Mystères du Praxinoscope*, Paris, Librairie Furne, Boivin et Cie éditeur, 1931.
Verne Jules, *Le Château des Carpathes*, Paris, Hetzel, 1892.
Viel Tanguy, *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999.
Zola Émile, *La Curée*, Paris, Lacroix /Verboeckhoven et C^ie^, 1871.
Zola Émile, Lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864, *Correspondance*, dir. B. H. Bakker, Presses de l'Université de Montréal et Éditions du CNRS, 1978, t. I.

## Téléphonoscope / télévision

Téléphonoscope, télévision. Sous l'apparente proximité lexicale des deux termes se cachent des différences majeures de statut et de fonctionnement. Différence d'époque tout d'abord : le téléphonoscope est une invention rêvée par le XIXe siècle et à laquelle la plume fantaisiste d'Albert Robida (*Le Vingtième Siècle,* 1883) confère de savoureuses représentations. Quant à la télévision, si les premières mises au point technologiques (de transmission des images à distance grâce aux propriétés du sélénium ; de tube cathodique plus tard) datent du XIXe siècle, ce sont véritablement les Trente Glorieuses qui inaugurent l'ère du petit écran. Différence de finalité également. Le téléphonoscope satisfait imaginairement le désir d'ubiquité et de communication à distance : l'image véhiculée par l'écran rend coprésents deux espaces éloignés. « L'Humanité ne sera plus matériellement qu'une grande famille » (Desbeaux, 1891 : 247) s'enthousiasme-t-on et Ernest d'Hervilly se prend à rêver d'un « Amouradistançophone » (1883). Un imaginaire de la communication audiovisuelle qui, passé à l'arrière-plan au XXe siècle au profit d'autres inventions (comme le téléphone et la télévision) revient en force au XXIe avec la généralisation des visioconférences et des smartphones. Au rebours de ces dispositifs communicationnels, pour la télévision, la relation est unilatérale (émetteur et récepteur n'étant pas interchangeables), trait qui revient souvent chez les détracteurs du petit écran, considéré, comme en son temps le premier Cinématographe, comme un instrument d'abrutissement des masses, portées à la passivité. Dès lors, celle que *Le Canard enchaîné* appelait poétiquement « l'étrange lucarne », pénètre dans les vies et dans l'obscurité des salons familiaux. Annie Ernaux scande son récit de la société française, décennie après décennie, d'images partagées devant l'écran de télévision et venues s'ancrer dans la mémoire collective, ce « on » à la fois personnel et anonyme dont l'histoire s'écrit parfois en contrepoint des événements historiques : « Le processus de mémoire et d'oubli était pris en charge par les médias. [...] Nos années à nous n'étaient pas là » (Ernaux, 2008 : 224). Le dispositif télévisuel résume remarquablement ce mélange de lien intime que chacun entretient avec son époque et le sentiment, par ce relais même, d'appartenir à un groupe social plus vaste. Le flux des images nous est adressé mais en même temps nous dépasse et nous submerge. Une évolution qui s'est d'ailleurs accentuée : la télévision, note encore Mathieu Larnaudie (2015), « c'est désormais un flux continu, une chaîne ininterrompue qui se renouvelle avec une sorte d'évidence impérieuse, qui œuvre pour elle-même, autonomisée, inéluctable, accessible au pays entier, à toutes les heures, et qui s'adresse à tout le monde indifféremment, c'est-à-dire à personne en particulier ». Ici s'esquisse une convergence entre téléphonoscope et télévision : le premier activait un imaginaire inquiet de l'inquisition et de la surveil-

lance par écran interposé ; la seconde, si elle ne surveille pas le spectateur comme son ancêtre, entend le contrôler tout autant par la charge idéologique des contenus qu'elle véhicule que par les mécanismes attentionnels qu'elle sollicite.

*Delphine* GLEIZES
*UMR Litt&Arts, Université Grenoble Alpes*

**POUR ALLER PLUS LOIN…**

BERTON Mireille, WEBER Anne-Katrin dir., *La Télévision, du téléphonoscope à Youtube : pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne, Antipodes, 2009.
DESBEAUX Émile, *Physique populaire*, Paris, Flammarion, 1891.
ERNAUX Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.
HERVILLY Ernest d', « Josuah Électricmann », *Timbale d'histoires à la parisienne*, Paris, Flammarion, 1883.
LANGE André, site Histoire de la télévision, [en ligne] https://www.histv.net/
LARNAUDIE Mathieu, *Notre désir est sans remède*, Arles, Actes Sud, 2015.
ROBIDA Albert, *Le Vingtième Siècle*, Paris, Decaux, 1883.

# Rayons X

Détail significatif : la découverte des rayons X est l'exacte contemporaine du Cinématographe, en 1895 (Sicard, 1994). S'inventent donc simultanément deux façons de voir le monde autrement et de capter ce que l'œil humain ne pouvait saisir : le mouvement ou l'invisible à travers la matière. Les rayons X offrent un cas d'école pour étudier le phénomène de réception d'une découverte scientifique et technique avec ses phases d'engouement et d'emballement médiatiques (Hohnsbein, 2017 : 48-49). En une époque où le canard niche volontiers dans les colonnes des quotidiens, les rayons X semblent être un avatar des *humbugs* américains : ils investissent les champs de foire, inspirent le cinéma (Méliès, *Les Rayons Roentgen*, 1898) et la scène. La littérature, la presse satirique, la caricature et les chansonniers inventent une multitude d'usages burlesques à cette nouvelle technique capable de donner à voir l'intérieur des corps. Madame Rollini fredonne des polissonneries avec la gouaille des Caf'Conc'. Robida ou Vignola proposent avec virtuosité des « variations sur les rayons X ». L'invention suscite un large éventail de discours, tous attachés à l'idée de dévoilement, depuis les sous-entendus lestes et grivois jusqu'à la fable aux accents philosophiques renouvelant la tradition de l'optique morale (Roukhomovsky, 2005). Un raisonnement par analogie, brouillant la frontière entre science, spiritisme et occultisme, conduit à cette hypothèse : si l'on peut percer les secrets de la matière, pourquoi ne photographierait-on pas la pensée, ne fixerait-on pas des désirs inavouables sur une plaque de métal (Erckmann-Chatrian, 1860) ? Ces rêveries d'omniscience et de contrôle connaissent de multiples déclinaisons imaginaires. Ainsi, synonyme de toute-puissance, à l'instar d'une instance divine sondant les reins et les cœurs, le rayon X devient l'attribut des savants fous et un des marqueurs de la littérature d'anticipation. Mieux, il se diversifie : Maurice Leblanc imagine le rayon B (*Les Trois Yeux*, 1919), Guy de Téramond, un crâne « devenu un appareil radiographique » (*L'Homme qui voit à travers les murailles*, 1913), Maurice Renard, des yeux uniquement sensibles aux ondes électriques (*L'Homme truqué*, 1921), etc. L'espoir d'un accès illimité à des connaissances nouvelles, demeurées voilées au regard humain, se trouve avivé. Parikka souligne la rupture épistémologique opérée par le XIXe siècle dès lors que les expériences perceptives et cognitives ne se trouvent plus assujetties aux contraintes du corps humain ni liées « à la phénoménologie de nos capacités sensorielles. » (Parikka, 2018 : 123). Avec les rayons X, voir et savoir se trouvent associés de façon inédite et spectaculaire dans l'imaginaire collectif.

*Delphine Gleizes*
*UMR Litt&Arts, Université Grenoble Alpes*

### Pour aller plus loin…

Costes Guy, Altairac Joseph, *Rétrofictions : encyclopédie de la conjecture romanesque rationnelle francophone, de Rabelais à Barjave 1532 - 1951*, Paris, Encrage, 2018.

Hohnsbein Axel, « Les rayons X dans la presse française, 1896-1897 », *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté*, dir. Delphine Gleizes et Denis Reynaud, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017.

Sicard Monique, *L'Année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1994.

## Dispositif

L'étude de certains objets techniques, que leur existence soit littéraire ou concrète, peut être enrichie par le concept de *dispositif*, entendu au sens de mise en relation d'un spectateur et d'une représentation par le biais d'une machinerie. Il permet le développement d'une certaine épistémologie des médias visant à aborder les techniques aussi bien que leurs usages sociaux (Albera et Tortajada, 2004).

Le terme « dispositif » a pu revêtir plusieurs significations qu'il convient avant tout de distinguer et de situer historiquement. Dans son sens premier, il désigne tout assemblage d'éléments ou de mécanismes distincts visant à produire un effet particulier. En tant que concept théorique, il émerge pour la première fois au début des années 1970 dans le champ des études cinématographiques sous la plume de Jean-Louis Baudry pour désigner les effets idéologiques de la salle obscure. Selon lui, le spectateur de cinéma serait conduit par les conditions matérielles de la projection – le dispositif – à éprouver une « impression de réalité » face aux images qui lui sont montrées, dans une logique analogue à celle de la Caverne de Platon (Baudry, 1975).

Michel Foucault s'est également emparé de la notion de dispositif, qu'il développe à partir de *Surveiller et punir* (1975). Il la mobilise pour reconstituer les enjeux de pouvoir et de savoir propres à un moment historique donné. Les dispositifs foucaldiens regroupent, plus précisément, l'ensemble des institutions, des discours, des lois, des énoncés, mais aussi des éléments matériels ou architecturaux qui constituent une superstructure permettant l'assujettissement de l'individu.

Le terme a ensuite connu une importante fortune critique dans différents champs, notamment en sciences sociales et politiques dans le sillage de Foucault, mais aussi au sein des *media studies*. En effet, face à la prolifération exponentielle des modes de diffusion des images et des sons au tournant du XXIe siècle – télévision, expositions, vidéo, internet, etc. –, les études cinématographiques se sont progressivement intéressées à des objets sensiblement différents du cinéma traditionnel, mais partageant avec ce dernier l'ambition de véhiculer une représentation par des moyens techniques (Kessler, 2018). C'est dans ce cadre que le concept de dispositif, repensé à partir des thèses foucaldiennes et de l'histoire des techniques, s'est avéré pertinent aux yeux de certains chercheurs pour désigner à la fois une série d'objets d'étude empiriques et une méthode pour les appréhender.

La notion vise à penser chaque appareillage selon une logique de réseau impliquant une relation dynamique entre les trois pôles que constituent l'instance spectatorielle, la représentation et la machinerie – ce dernier terme désignant, au sens large, l'ensemble des moyens mis en œuvre pour véhiculer la représentation, des

rouages et procédés techniques aux institutions économiques, politiques et sociales qui permettent la monstration de celle-ci. Ainsi, tout objet abordé « en dispositif » sera considéré en vertu de ses caractéristiques matérielles, mais aussi en prenant en compte ses effets sur son utilisateur-spectateur, la signification des images ou des sons qu'il véhicule, ou encore le cadre historique et médiatique dans lequel il se développe – un entrelacement complexe qu'il est nécessaire de construire en fonction des spécificités de chaque agencement étudié (Albera, Tortajada, 2011).

*Noé* MAGGETTI
*Université de Lausanne*

**POUR ALLER PLUS LOIN...**

ALBERA François, TORTAJADA Maria, « Le dispositif n'existe pas ! », *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*, dir. François Albera et Maria Tortajada), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011.
– « L'*Epistémè* "1900" », *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle*, dir. André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Véronneau, Lausanne, Payot, 2004.
BAUDRY Jean-Louis, « Le Dispositif », *Communications*, n° 23, 1975.
FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
– *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. 3.
– *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
KESSLER Frank, « The Multiple *Dispositifs* of (Early) Cinema », *Cinémas*, vol. 29, n° 1, 2018.
– « Recadrages : pour une pragmatique historique du dispositif cinématographique », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, n° 1-3, 2011/31.

# Anticipation et science-fiction : des genres technocritiques ?

*Claire Barel-Moisan*
*CNRS, ENS-Lyon, IHRIM*

Une expérience de lecture peut offrir une première saisie de la spécificité du rapport aux objets dans les genres de l'anticipation et de la science-fiction. En effet, lorsqu'on évoque un certain temps après leur lecture, le souvenir des romans d'anticipation ou de science-fiction, les images qui viennent spontanément en mémoire sont celles d'objets, peut-être davantage que celles de personnages. De ces romans ressurgissent alors des machines extraordinaires, des moyens de transport révolutionnaires, de nouvelles armes terrifiantes ou tout simplement des gadgets pittoresques qui investissent la vie quotidienne. De fait, ces objets imaginaires qui échappent à l'univers référentiel du lecteur constituent autant de marqueurs génériques de l'anticipation et de la science-fiction. Pour les lecteurs, ils fonctionnent comme des points d'ancrage privilégiés afin de construire un univers imaginaire. Pour découvrir le discours sur la technique qui sous-tend ces textes, il est nécessaire de commencer par analyser le statut spécifique des objets dans ces genres, en distinguant les différentes catégories d'artefacts et en analysant les moyens poétiques mobilisés par les romanciers afin de rendre présents pour le lecteur des objets sans référent immédiat.

## Quels objets dans l'anticipation et la science-fiction ?

Ces objets imaginaires participent à l'effet de dépaysement mêlé d'émerveillement caractéristique de ces textes : c'est ce qui a été théorisé sous l'appellation de *sense of wonder*. Dans son étude sur « les leçons d'abîme de la science-fiction », Simon Bréan l'envisage comme « l'impression d'une nouveauté radicale, dont l'étrangeté ne s'oppose pas à un fonctionnement cognitif, mais au contraire le stimule » (2017 : 316). Le processus de lecture des textes d'anticipation ou de science-fiction s'appuie sur un effet de décrochage par rapport à la réalité du lecteur – décrochage qui peut être ponctuel et ne s'appliquer qu'à quelques objets extraordinaires, par exemple, chez Jules Verne, des machines volantes comme « L'Albatros » de *Robur-le-conquérant* (1886) ou « L'Épouvante » de *Maître du monde* (1904). Ce décrochage peut au contraire être massif et affecter l'ensemble de l'univers diégétique lorsqu'il s'agit de produire un monde radicalement nouveau, empli d'objets inconnus pour le lecteur. Une infinie variété d'objets peut donc se trouver métamorphosée par le mécanisme de la projection temporelle. Parmi ceux-ci, on peut distinguer deux catégories d'objets, de nature et de fonction différentes.

On peut avoir affaire à un objet unique, un prototype conçu dans la fiction par un personnage d'inventeur, par exemple dans un roman de 1928 intitulé *L'Éther-alpha* une fusée constituée à partir d'un nouveau matériau, de l'éther solidifié. Cet objet est considéré par les protagonistes comme merveilleux, au sein de l'univers diégétique. Narrativement, ce type d'objet-prototype joue souvent un rôle central, servant de déclencheur à l'action ou constituant un outil essentiel pour les personnages. La fiction est alors construite autour de l'élaboration et de l'utilisation de la « merveille », mettant en scène la compétition de différents groupes pour s'en emparer, le récit s'achevant souvent avec la

narration de sa destruction. Un lien très fort associe dans ce cas la machine extraordinaire à son créateur, l'objet apparaissant en quelque sorte comme le double de son inventeur. Cet objet fortement singularisé peut se transformer et évoluer au fil du récit. Par exemple, dans *L'Ile à hélice* (1895) de Jules Verne, on voit le paradis pour milliardaires américains qu'est l'île artificielle futuriste Standard Island se dégrader progressivement, en même temps qu'augmentent les tensions communautaires entre catholiques et protestants, pour aboutir à la dislocation de cet artefact extraordinaire, finalement englouti dans les eaux du Pacifique. La science-fiction explore notamment la création de prototypes hybridant le mécanique et l'humain, soulevant ainsi un questionnement philosophique sur la frontière entre sujet et objet [→ *Cyborg, androïde, objet hybride*].

Une deuxième catégorie d'objets de la littérature d'anticipation et de science-fiction est constituée non pas de prototypes, mais au contraire d'objets déjà produits en série, utilisés dans la vie quotidienne des personnages. À l'inverse du modèle précédent, ce type d'objet ne produit aucun émerveillement dans le monde diégétique, puisqu'il s'agit dans le cadre fictionnel d'une réalité déjà banale. Dans le diptyque d'anticipation d'Albert Robida, *Le Vingtième siècle* (1883) et *La Vie électrique* (1892), on peut en trouver un exemple dans le dispositif de communication à distance qu'est le téléphonoscope [→ *Téléphonoscope/télévision*]. Un personnage extérieur à la société en question sert alors souvent de regard-relais pour celui du lecteur. Ignorant tout du fonctionnement de l'objet en question, ce personnage reflète les interrogations du lecteur et il permet de justifier la présentation du téléphonoscope au lecteur. C'est le rôle que remplit dans *Le Vingtième siècle* l'orpheline Hélène Colobry, personnage de jeune fille naïve et inexpérimentée à qui son oncle doit expliquer la diffusion en direct de spectacles théâtraux grâce au téléphonoscope (58-62).

La puissance propre de la fiction d'anticipation tient à sa capacité à montrer en quoi ces objets technologiques façonnent

les relations sociales et la vie humaine. Chez Albert Robida, la société est profondément transformée par la rapidité des moyens de transport et par la communication instantanée, quelle que soit la distance. Les mêmes modes de consommation de biens et de loisirs se diffusent ainsi sur l'ensemble du globe. Mais les dérives de cette hypercommunication à distance sont également dénoncées dans des scènes comiques. Dans la société futuriste de *La Vie électrique*, un couple mal assorti se dispute par exemple par machines interposées : chacun enregistre ses récriminations grâce à une forme de phonographe, et les deux machines s'affrontent seules dans un salon désert. Leurs monologues parallèles emblématisent ainsi les dysfonctionnements de la communication découlant de l'emprise des technologies qu'Albert Robida imagine dominantes dans le siècle à venir (157-159).

## Faire exister pour le lecteur des objets imaginaires : enjeux poétiques

On peut distinguer deux modèles inverses de stratégies déployées par le narrateur pour donner existence aux artefacts de l'anticipation et de la science-fiction : soit rendre les objets crédibles, précis et documentés afin de permettre au lecteur de s'en créer une image mentale, soit au contraire préserver leur mystère, différer l'information qui les concerne, et faire de ces objets un espace d'inconnaissable dans le récit. Ces différentes techniques narratives et descriptives ont été étudiées dans la théorie de la science-fiction. Darko Suvin a par exemple forgé la catégorie du *novum* (1977), désignant l'objet imaginaire qui produit un décalage avec l'univers référentiel du lecteur, ce que Marc Angenot appelle quant à lui le « paradigme absent » (1978). Dans le cadre de romans illustrés, ce *novum* acquiert uen présence visuelle paradoxale sur la page, combinant reconnaissance et dépaysement [→ *Illustrations*]. Ces concepts ont été retravaillés par Irène Langlet dans *La science-fiction, lecture et*

*poétique d'un genre littéraire* (2006), ainsi que par Simon Bréan dans son ouvrage *La science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature* (2012). Le premier enjeu poétique consiste à nommer l'objet. L'auteur peut jouer de la défamiliarisation en créant un mot entièrement nouveau, sans racine identifiable, ou au contraire guider le lecteur avec des néologismes qui permettent de deviner la fonction de l'objet, comme « le scribographe », « l'autocigarofume », ou encore « l'aérovéloce » imaginés par Ernest d'Hervilly pour désigner les créations d'un inventeur apparaissant comme un double d'Edison dans la nouvelle satitique intitulée « Joshua Eletricmann » (1883). Le problème qui se pose alors au romancier est celui du seuil à ne pas dépasser pour éviter d'arriver à une saturation de mots inconnus et conserver une certaine lisibilité à son texte. L'enjeu est celui de la proportion entre l'encyclopédie du lecteur tirée de son expérience quotidienne, et ce que les théoriciens appellent la xénoencyclopédie, c'est-à-dire tous les éléments nouveaux dont le lecteur doit tenter de comprendre la nature et l'usage afin de les intégrer à son univers.

Les stratégies de guidage du lecteur évoluent selon les périodes et les registres des textes concernés. Le roman peut comporter des fragments didactiques plus ou moins longs rapportant les explications du narrateur. L'objet peut au contraire se voir présenté indépendamment de tout discours du narrateur, par le seul récit évoquant son utilisation et les résultats qu'il produit [→ MACHINES À VOIR, MACHINES À RACONTER]. La mécanique inférentielle du lecteur pour reconstruire le sens et comprendre ce que recouvrent les nouveaux objets relève des processus mentaux qu'Umberto Eco a mis en évidence lorsqu'il désigne le texte comme une machine paresseuse, foncièrement incomplète, qui a besoin de la coopération du lecteur pour fonctionner (1979).

Si l'on cherche à périodiser les transformations des stratégies de présentation des objets imaginaires depuis la littérature d'anticipation, qui se développe principalement à partir des années 1860, jusqu'à la science-fiction qui se déploie après la

Seconde Guerre mondiale, on voit se dessiner une évolution dans laquelle les objets sont accompagnés de moins en moins d'explications, le didactisme explicite tendant progressivement à disparaître. Richard Saint-Gelais analyse sous l'angle du «présento-centrisme» ces dispositifs didactiques de la littérature d'anticipation qui rattachent les objets futurs au présent de l'énoncation et du lecteur (1999). Dans les romans d'anticipation se situant dans un futur lointain comme *La Mort de la terre* (1910) de Rosny aîné ou *La Fin du monde* (1894) de Camille Flammarion, des analepses permettent de faire le lien entre les sociétés situées dans plusieurs millions d'années et le monde du lecteur, retraçant les transformations progressives de notre univers pour arriver au monde représenté dans la fiction. À l'inverse, avec la science-fiction, le lecteur se voit projeté directement dans un monde en quelque sorte autonome. L'univers futuriste s'impose par lui-même, indépendamment de toute généalogie.

### Objets et temporalité : des capsules temporelles de la science-fiction aux objets-mémoires des romans post-apocalyptiques

Un sous-genre de l'anticipation et de la science-fiction pose un regard spécifique sur les objets : il s'agit du roman de la catastrophe et des ruines. Dans ces romans, une catastrophe détruit la fonction d'usage des objets pour en faire les témoins d'un monde perdu [→ Tropisme mémoriel du XIXe au XXIe siècle]. Lorsque la fiction se déroule dans un futur proche, avec un faible décalage temporel par rapport à l'événement qui a entraîné la disparition de la société familière au lecteur, le narrateur appartient à ce «monde d'avant». *Quinzinzinzili*, publié en 1935, retrace ainsi une catastrophe planétaire qui n'épargne qu'un petit groupe de survivants, un adulte et neuf enfants. Les rares objets du passé qui sont demeurés dans cette microsociété voient alors leur valeur radicalement réévaluée. Dans

cette fiction décrivant la régression de la civilisation, l'enjeu principal est la survie des enfants ensauvagés et la réinvention d'une humanité nouvelle. Les objets essentiels deviennent les armes ainsi que les outils permettant d'entretenir le feu. Le narrateur réfugié avec les enfants dans une grotte, seul adulte ayant connu la société antérieure éprouve la nostalgie des objets d'antan, symboles d'une civilisation matérielle désormais effacée. De la découverte d'une dernière allumette surgit le souvenir du fourneau à gaz de son enfance, du samovar et des coussins profonds d'un divan. Au crayon noir, il retrace l'histoire de la petite communauté d'enfants dans un carnet de blanchisseuse qui n'a de valeur que pour lui, puisque l'écriture a disparu. Le narrateur ironise alors sur les dérisoires objets-mémoires qui porteront la trace de la civilisation antérieure [→ MATIÈRES INDICIAIRES : MÉMOIRE ET VÉRITÉ] : « Des documents d'une valeur inestimable qui feront frémir d'orgueil les gardiens et les conservateurs des futurs musées et des futures archives : de vieux journaux tachés, graisseux et déchirés qui ont enveloppé des sandwiches, et des vieilles boîtes de conserves et de sardines à l'huile, maintenant vides, mais qui n'en restent pas moins les précieux témoins d'un passé grandiose. » ([1935] 2011 : 27)

On découvre un modèle différent dans les fictions post-apocalyptiques qui situent la diégèse dans un grand décalage temporel par rapport à la catastrophe. Le monde référentiel du lecteur a alors disparu depuis longtemps. Ces romans problématisent la démarche archéologique. Ils mettent en scène des personnages d'aventuriers, de visiteurs ou d'historiens découvrant une cité détruite, souvent une capitale comme Paris, qui tentent alors d'interpréter la fonction des objets qu'ils exhument. Les fictions peuvent présenter cette démarche sur un mode pathétique comme dans *Niourk* (déformation de New York), publié par Stefan Wul en 1957, ou bien elles peuvent se déployer sur un mode satirique, comme dans les romans où le jeu sur le décalage temporel correspond à un travail de défamiliarisation du lecteur. Il repose à la fois sur une prise de distance

et sur un mécanisme de reconnaissance. Les archéologues du récit exhument des objets qui relèvent pour le lecteur de son entourage quotidien, mais ils sont incapables de comprendre leur usage. Ils se trouvent confrontés à des formes de « capsules temporelles » constituées par la catastrophe qui a recouvert de glace, de cendres ou de sable la capitale d'antan. Le lecteur est ainsi amené à envisager ses propres objets quotidiens à travers le regard d'hommes qui les découvriraient mille ans plus tard. Dans *Paris en l'an 3000* de Henriot, publié en 1912 ou bien dans *Les Ruines de Paris en 4875* d'Alfred Franklin, les piètres historiens du futur multiplient ainsi les bourdes archéologiques, interprétant par exemple l'inscription portée sur le plomb de scellé d'une bouteille de vin comme une médaille d'hommage militaire ([1875] 2008 : 93). Le lecteur du XIX^e^ siècle rétablit immédiatement la vérité et ces clins d'œil créent un effet de complicité ironique. Mais au-delà de cette dimension humoristique, à travers le regard porté depuis le futur sur ses objets quotidiens, c'est à une véritable expérience de pensée que le lecteur est appelé, l'amenant à voir sa propre civilisation comme déjà disparue et indéchiffrable.

## Des objets pour célébrer les technologies, les dénoncer ou en rire ?

Unifier le vaste corpus des littératures d'anticipation et de science-fiction pour y chercher une orientation univoque quant à la représentation et la valorisation des technologies serait assurément nier sa complexité. Des veines idéologiques opposées y coexistent, la différenciation de positionnements contraires ne pouvant pas être simplement assignée à des périodes spécifiques, mais relevant plutôt des différents publics visés et des circuits éditoriaux distincts. On peut par exemple opposer des revues littéraires reconnues comme *Le Mercure de France* qui présentent une approche plutôt réflexive et philosophique sou-

vent accompagnée d'un discours de méfiance face à la technologie, à des supports comme les fascicules pour la jeunesse qui témoignent d'un romanesque débridé et fantaisiste. Dans ces fictions, les objets futuristes, comme les machines volantes sont avant tout des supports pour l'aventure, l'évasion et la rêverie. Or, ces deux types de publication se déploient en parallèle à la Belle Époque et témoignent néanmoins de regards radicalement différents sur l'objet technologique. Contrairement à un récit parfois proposé, on ne saurait dessiner une évolution qui irait d'un optimisme technologique emblématisé par l'œuvre vernienne à une désillusion qui s'esquisserait au tournant du XIXe siècle et qui se radicaliserait au XXe. Les *Voyages extraordinaires* de Verne sont en effet d'emblée marqués par de fortes tensions idéologiques entre des postures contradictoires quant aux effets des inventions et des mutations technologiques, et cette absence d'univocité traverse en réalité l'ensemble des XIXe et XXe siècles. Une spécificité de l'anticipation et de la science-fiction françaises se dessine néanmoins : on observe en effet de façon prépondérante un discours de mise en garde contre les dangers des technologies, discours dont les inflexions idéologiques peuvent varier selon les périodes.

En schématisant, on pourrait distinguer quatre attitudes principales face aux objets technologiques. La première relève de la fascination et de la célébration. On la rencontre notamment dans la littérature pour la jeunesse du Second Empire et de la Troisième République, qui s'inspire d'une vision largement reconstruite et biaisée du roman vernien. Dans ces romans pour la jeunesse figurent des objets technologiques efficaces et puissants, machines extraordinaires, moyens de transport ou de communication surprenants. Le genre contemporain du « steampunk » réactive de façon originale cette fascination pour des créations technologiques spectaculaires en imaginant une ère victorienne alternative, sous le signe du rétrofuturisme [→ *Steampunk*]. Les romans d'aventures du tournant du XIXe siècle, souvent déclinés en livres de prix, peuvent compor-

ter une dimension didactique et l'objet imaginaire servira alors de support à l'entreprise de vulgarisation. Mais au fil du XX^e siècle, le projet didactique s'efface progressivement de ce type de publications pour la jeunesse. Il est révélateur de constater qu'est créé dans l'entre-deux-guerres un « prix Verne » chargé de redonner vie à cette veine en récompensant des romans fidèles à l'esprit supposé d'instruction et d'optimisme technologique des *Voyages extraordinaires*. À l'occasion de ce prix, de nombreux scientifiques témoignent du rôle déterminant que la lecture de Verne a joué pour la naissance de leur vocation d'ingénieur et de chercheur. Mais le prix n'est finalement décerné que durant sept ans, de 1927 à 1933, avant de disparaître, marquant ainsi le caractère daté de ce paradigme vernien visant à légitimer la littérature d'anticipation par son ambition éducative et par sa représentation fascinée d'objets technologiques révolutionnaires (Barel-Moisan, 2018).

Cette posture de célébration se retourne en satire dans de nombreux textes qui visent à déconstruire par le rire ou par l'ironie le triomphalisme du discours positiviste. Deux exemples situés dans des registres largement différents peuvent en témoigner. D'une part, dans des nouvelles de Villiers de l'Isle-Adam comme *L'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir*, *La Machine à gloire* ou *L'Affichage céleste* (1883), les objets technologiques imaginaires démystifient toute idéalité pour faire la critique du matérialisme et de la substitution de l'économique au spirituel [→ *Émile Souvestre,* Le Monde tel qu'il sera]. D'autre part, de courtes satires futuristes publiées notamment dans la petite presse inversent le discours de valorisation de la découverte technologique qu'on trouve dans les revues de vulgarisation. Dans ces satires, des savants ridicules inventent des objets absurdes, gadgets loufoques de la vie quotidienne qui échappent au contrôle de leurs créateurs et qui causent des catastrophes grotesques. L'anticipation satirique s'appuie sur la reconnaissance par les lecteurs d'objets imaginaires proches de ce qu'ils connaissent déjà, tout en extrapolant des applications

absurdes pour ces technologies, si bien que le progrès et les inventions louées dans la presse de vulgarisation apparaissent sous un jour farcesque.

Une troisième attitude radicalise le discours de dénonciation des dangers de la technologie. Loin de la légèreté des satires, la posture se fait alors accusatrice, dénonçant les effets délétères de l'objet technologique censé priver l'homme d'un rapport direct au monde. On trouve des exemples de ce discours foncièrement conservateur, voire réactionnaire, dans des romans de l'entre-deux-guerres comme ceux de Léon Daudet (*Le Napus, fléau de l'an 2227*, publié en 1927) et, de façon plus exemplaire encore, dans *Ravage* de René Barjavel, paru en 1943. Prônant le retour à la terre après la destruction d'une civilisation hautement technologique, le roman met en scène un chef interdisant la lecture et l'écriture, détruisant la machine à vapeur qu'un forgeron vient d'inventer à nouveau et assassinant son créateur, espérant ainsi stopper l'inexorable évolution vers une nouvelle société technologique.

Enfin, un quatrième usage de la dimension projective de la science-fiction emploie le roman comme un outil prospectif pour envisager des transformations possibles de la société à moyen ou long terme. L'expérience de pensée a alors une visée pragmatique dans le réel. Les objets technologiques imaginaires, loin d'échapper radicalement au monde référentiel, dessinent des futurs possibles. Une collaboration lancée en 2019 entre l'Université Paris Sciences et Lettres et l'armée française a ainsi réuni une équipe nommée la « red team », réunissant des écrivains de science-fiction pour imaginer des scénarios de conflits futurs s'appuyant aussi bien sur des objets spécifiques comme de nouvelles armes que sur des transformations sociales, géopolitiques, technologiques et environnementales. Rassemblant dix auteurs parmi lesquels Laurent Genefort et Xavier Mauméjean ainsi que des dessinateurs comme François Schuiten, l'initiative a donné lieu à la parution en 2022, 2023 et 2024 de trois volumes sous le titre *Ces guerres qui nous attendent (2030-2060)*.

Ce projet réinvestit le genre du récit de guerre future, qui s'était développé de façon spectaculaire à la Belle Époque, après la défaite de 1870, à la fois dans une dynamique compensatoire et pour exposer les débats sur les stratégies militaires, tout en familiarisant les lecteurs avec les armes nouvelles. Les « romans de la Revanche » du capitaine Danrit, parmi lesquels on compte, entre autres, *La Guerre de demain* (1889), mêlent donc les genres de l'essai de prospective géopolitique, du pamphlet militaire et des romans de machines et d'armes extraordinaires. Dans une optique inverse, des romans parodiques ou des planches humoristiques sur les guerres futures prospèrent dans la presse satirique des années 1880. On peut trouver en trouver un exemple dans *La Guerre au xx^e siècle*, d'Albert Robida (1887) ou dans des dessins satiriques comme ceux de Caran d'Ache (« Ce que sera l'armée allemande », 1882). Ils déstabilisent l'idéologie nationaliste par l'humour, imaginant des armes fantaisistes et spectaculaires qui provoquent des accidents comiques entre les mains de héros maladroits.

Les objets technologiques envisagés dans la littérature d'anticipation et dans la science-fiction sont donc ancrés dans le discours social, en même temps qu'ils fonctionnent pour le lecteur comme une source de pittoresque et de dépaysement par le biais de la projection temporelle. Ils constituent des structures plastiques et ouvertes, susceptibles d'être investies par leurs auteurs selon de multiples orientations idéologiques. En fonction de la série médiatique où il se trouve intégré (roman d'aventures instructif, nouvelle de la petite presse satirique, etc.), un objet technologique peut susciter l'émerveillement du lecteur, donner lieu à des scènes comiques qui envisagent l'invention sous l'angle de la farce, servir à vulgariser des connaissances scientifiques ou alerter sur de possibles dérives sociétales. À l'inverse des structures qui déborderaient du trop-plein d'un sens univoque, les objets futuristes apparaissent ainsi comme des places vides où se recomposent et se cristallisent sous une forme nouvelle les idéologies du temps.

De quel degré de matérialité peut-on alors affecter les objets imaginaires dans la littérature d'anticipation et dans la science-fiction ? Nous avons évoqué l'opposition entre les usages narratifs de l'objet prototype et ceux de l'objet produit en série. Dans le cas de l'objet prototype, la fiction prend en charge le récit de sa fabrication : le lecteur assiste souvent dans la diégèse à sa création par un inventeur dont il découvre les difficultés, les hésitations dans le choix des matériaux, les échecs, avant d'aboutir à l'objet technologique qui se trouve au cœur du roman. En revanche dans le cas des objets imaginaires produits en série, dont l'utilisation est déjà banalisée dans la fiction, les romans ne proposent pas de réflexion sur leur fabrication. Les ouvriers qui les produisent semblent d'ailleurs invisibles au sein de ces univers fictionnels. Dans la société futuriste évoquée par Albert Robida par exemple, les téléphonoscopes sont présents dans tous les foyers, de même que les aérocabs et autres merveilles technologiques sans que le narrateur ne mentionne jamais les modalités de leur production. Les objets imaginaires apparaissent ainsi comme des expériences de pensée dont la matérialité reste problématique, comparables à certains égards au mode d'existence des objets virtuels dans l'univers contemporain du métavers.

### Bibliographie


Angenot Marc, « Le paradigme absent », *Poétique*, n° 33, février 1978.

Bailly Albert, *L'Éther-alpha*, [1ère parution sous le titre *Le Baiser de l'infini* dans *Le Figaro*, 14 septembre - 10 octobre 1928], Paris, Hachette, « Prix Jules Verne », 1929.

Barel-Moisan Claire, « Anticipation et légitimation : le prix "Jules Verne" », *COnTEXTES* [en ligne], n° 21, 2018 : https://journals.openedition.org/contextes/6725

Barjavel René, *Ravage*, Paris, Denoël, 1943.

Bréan Simon, *La Science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.

– « Émerveillement et *sense of wonder* : les leçons d'abîme de la science-fiction », *De l'émerveillement dans les littératures poétiques et narratives des XIXe et XXe siècles*, dir. Julie Anselmini et Marie-Hélène Boble, Grenoble, UGA Éditions, 2017.

Caran d'Ache, « Ce que sera l'armée allemande », *La Caricature*, n° 146, 14 oct. 1882.
Danrit Capitaine, *La Guerre de demain*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1889.
Daudet Léon, *Le Napus, fléau de l'an 2227*, Paris, Ernest Flammarion, 1927.
Eco Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1979.
Flammarion Camille, *La Fin du monde*, Paris, Ernest Flammarion, 1894.
Franklin Alfred, *Les Ruines de Paris en 4875* [1875], Talence, L'Arbre vengeur, 2008.
Henriot, *Paris en l'an 3000*, Paris, H. Laurens, 1912.
Hervilly Ernest d', « Josuah Electricmann », *Timbale d'histoires à la Parisienne*, Paris, Marpon et Flammarion, 1883.
Langlet Irène, *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006.
Messac Régis, *Quinzinzinzili* [1935], Talence, L'Arbre vengeur, 2011.
Red Team, *Ces Guerres qui nous attendent (2030-2060)*, *Saisons 1, 2 et 3*, Paris, Éditions des Équateurs, 2022, 2023 et 2024.
Robida Albert, *Le Vingtième siècle*, Paris, Georges Decaux, 1883.
– *La Guerre au XX^e siècle*, Paris, Georges Decaux, 1887.
– *La Vie électrique*, Paris, La Librairie illustrée, 1892.
Rosny Aîné J.-H., *La Mort de la terre*, *Les Annales politiques et littéraires*, n° 1404-1412, 1910. Repris en volume, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1912.
Saint-Gelais Richard, *L'Empire du pseudo : Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota bene, 1999.
Suvin Darko, *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, « Genres et discours », 1977.
Verne Jules, *L'Ile à hélice*, Paris, J. Hetzel et Cie, « Bibliothèque d'éducation et de récréation », 1895.
– *Maître du monde*, Paris, J. Hetzel et Cie, « Bibliothèque d'éducation et de récréation », 1904.
– *Robur-le-conquérant*, Paris, J. Hetzel et Cie, « Bibliothèque d'éducation et de récréation », 1886.
Villiers de l'Isle-Adam Auguste de, *Contes cruels*, Paris, Calmann Lévy, 1883.
Wul Stefan, *Niourk*, Paris, Fleuve Noir, « Anticipation », 1957.

## Cyborg, andréide, objet hybride

Créer des hommes et femmes artificiels, ou modifier l'humanité en greffant sur l'organique des éléments mécaniques ou électroniques : ce thème traverse la science-fiction, interrogeant de façon renouvelée le statut de l'humain. De tels personnages mixtes font vaciller les limites entre animé et inanimé, organique et inorganique, ou plus globalement entre être et chose. La littérature fantastique du XIXe siècle a volontiers représenté des objets hybrides dont le destin narratif est construit sur une double traversée de la frontière entre objet et sujet. Le vivant est d'abord réifié, transformé en un objet utilitaire de la vie quotidienne, dans une logique de provocation et de transgression. Ainsi, dans la nouvelle de Maupassant, « La main d'écorché » [1875], la main d'un criminel du siècle précédent se voit-elle transformée en bouton de sonnette par un étudiant facétieux. Mais l'inanimé reprend alors vie, étranglant son propriétaire avant de rejoindre mystérieusement la sépulture de l'assassin. Dans la science-fiction, ces êtres ou objets hybrides ne sont plus des anomalies transitoires, vite évacuées de telle sorte que le lecteur retrouve à la fin de la diégèse son univers stable et familier – même si celui-ci a été quelque peu ébranlé dans l'opération. Ils deviennent des personnages à part entière dont l'existence est un élément clef du monde futuriste décrit dans la fiction.

Le néologisme « cyborg » a été créé comme une contraction de « cybernetic organism », dans l'article « Cyborgs and Space » publié en septembre 1960 dans la revue *Astronautics* par Manfred Clynes et Nathan Kline. Les deux chercheurs imaginent un être mixte, un homme « augmenté » par des prothèses et implants électroniques qui devraient lui permettre de supporter les conditions extrêmes de l'exploration spatiale. Cet humain aux capacités démultipliées fascine et ses représentations se répandent dans la culture de masse, notamment à partir du roman *Cyborg* (1972) de Martin Caidin qui retrace les aventures du colonel Steve Austin, pilote d'essai transformé en homme bionique et chargé d'innombrables missions dans le contexte de la guerre froide. Le roman est adapté en une série télévisée à succès, *L'Homme qui valait trois milliards* (1973-1978) et son personnage de cyborg se voit décliné au féminin dans *Super Jaimie* (1976-1978). Si ces humains bioniques incarnent un imaginaire de la puissance et de la performance, en revanche le cyborg d'Andreas Eschbach, dans *Le Dernier de son espèce* (2003), met en évidence le coût de ces opérations pour celui qui les subit et l'aliénation d'un corps promis à une proche disparition, sacrifié pour un programme militaire finalement jamais réalisé. Dès 1921, Maurice Renard explorait dans *L'Homme truqué* la même veine en présentant l'exploitation d'un cobaye rapidement éliminé, un soldat devenu aveugle dans la Première Guerre mondiale, auquel un chirurgien greffe des électroscopes lui permettant de voir la circulation de l'électricité, avant

de l'assassiner pour faire disparaître les traces de cette expérience. Que ce soit dans la littérature ou au cinéma, la science-fiction formule ainsi une inquiétude anthropologique sur le possible devenir machine de l'humain.

Symétriquement, la littérature et la philosophie ont, depuis le XVII^e^ siècle, réfléchi sur la figure de l'automate, homme artificiel susceptible de s'animer, dont la puissance de fascination tient au statut ambigu et au pressentiment qu'il pourrait à tout moment franchir la frontière qui sépare l'objet du vivant. Automates, robots, androïdes : autant de machines dont les constructeurs peuvent choisir de modeler l'apparence en imitant au plus près l'humain, créant ainsi une familiarité déstabilisante. La littérature d'anticipation et la science-fiction questionnent ainsi inlassablement le devenir humain de la machine : un objet peut-il devenir sujet ? Comment considérer un être artificiel qui devient autonome, manifestant des sentiments et une conscience ? Dans *L'Ève future* (1886), Villiers de L'Isle-Adam imagine une andréide, femme artificielle créée par l'ingénieur Edison, imitant parfaitement l'apparence d'une jeune actrice et dotée de mécanismes complexes qui lui permettent de parler et de se mouvoir. Cet automate apparaît comme le symétrique du cyborg, originairement strictement humain, auquel on adjoint une part de mécanique : la machine se voit ici animée par l'esprit de Sowana, grâce à une utilisation combinée du magnétisme, de l'électricité et de l'hypnose, acquérant dès lors une humanité paradoxale. La science-fiction contemporaine poursuit cette réflexion d'ordre philosophique et anthropologique sur ce qui fait la spécificité de l'humain, par exemple dans le roman de Philip K. Dick, *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques* (1968), adapté au cinéma dans *Blade Runner* (1982). Les dispositifs narratifs permettent au lecteur d'adopter le point de vue de l'être hybride et au spectateur de s'identifier à l'androïde voué à la disparition, approfondissant par le biais de cette expérience l'interrogation sur le statut de la personne et élargissant sa conception de l'humanité.

*Claire* Barel-Moisan
*CNRS, ENS-Lyon, IHRIM*

### Pour aller plus loin…

Caraion Marta, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Détours », 2020a.

Kunz Westerhoff Dominique, « *Toi, cyborg ?* L'hybridation prothétique dans la nouvelle de science-fiction », *ReS Futurae* [en ligne], n° 16, 2020.

Kunz Westerhoff Dominique, Atallah Marc, dir., *L'Homme-machine et ses avatars. Entre science, philosophie et littérature, XVII^e^-XXI^e^ siècles*, Paris, Vrin, 2011.

## Illustrations

La littérature d'anticipation se développe à partir des années 1860, au moment où se met aussi en place, dans la presse et dans l'édition en général, une culture de la consommation visuelle, grâce à une succession de révolutions techniques qui facilitent la reproduction des images en noir et blanc ou en couleur (gravures, lithographies, aquarelles, gouaches, puis photographies). Nombre de romans d'anticipation paraissent dans des collections pour la jeunesse qui donnent une large place à l'image, ou font l'objet d'éditions « de luxe » pour lesquelles la richesse et l'abondance des illustrations sont des atouts majeurs. Après la Seconde Guerre mondiale, lorsque la science-fiction prend le relais de l'anticipation, l'illustration constitue également un marqueur générique essentiel pour les lecteurs, même si elle se limite désormais aux couvertures, notamment dans des collections emblématiques comme « Présence du futur » ou « Ailleurs et demain ». À partir des années 1970, l'univers visuel de la science-fiction se diffuse davantage par le biais du cinéma qu'à travers les images des collections spécialisées.

Les illustrations confèrent une existence paradoxale aux *novums*, objets ou êtres imaginaires évoqués dans les fictions. Il s'agit pour les dessinateurs de répondre à deux exigences : d'une part produire un dépaysement du lecteur en jouant sur le spectaculaire pour représenter des réalités inédites, d'autre part fournir des outils de décryptage ou des ancrages indiciaires qui permettent de raccorder ces objets extraordinaires à des usages connus. Certains illustrateurs confèrent à leurs images une dimension documentaire, en prenant pour modèles les planches qui accompagnent les textes de vulgarisation scientifique, d'autres privilégient une veine fantaisiste en déployant une orientation satirique ou humoristique.

Quatre procédés ressortent nettement pour faire exister sur la page des réalités nouvelles.

– Par le collage, les illustrateurs juxtaposent différentes temporalités, faisant cohabiter présent et futur, comme Albert Robida qui imagine dans *Le Vingtième siècle* (1883) l'urbanisme de l'avenir. Il représente les monuments familiers du lecteur désormais affectés à de nouvelles fonctions, comme la station d'aérocabs placée au sommet de la tour Saint-Jacques, ou l'Arc de Triomphe surmonté d'une plate-forme arborée, que surplombe un grand hôtel international.

– Un jeu sur les échelles permet de créer des objets inconnus, le gigantisme dépaysant les lecteurs : ainsi le professeur Lidenbrock et son neveu sont-ils représentés dans une posture d'émerveillement face à une forêt de champignons géants qui semblent hauts d'une centaine de mètres, dans *Voyage au centre de la terre* (1864).

– Par un travail sur la quantité, en démultipliant les réalités représentées, les illustrateurs radicalisent des tendances déjà en germe dans l'univers quotidien du

lecteur. Dans « Sur les toits », Albert Robida dessine un espace urbain comprenant non pas quelques publicités, mais dans lequel chaque élément (immeubles, aérocabs, embarcadères, dirigeables, etc.) se voit couvert de réclames. De même, dans « Un quartier embrouillé », l'espace aérien se trouve littéralement envahi de fils affectés au télégraphe et au téléphonoscope.

– De nouveaux objets sont forgés comme un mixte de mécanique et de vivant : dans *Le Monde tel qu'il sera* (1846), une image satirique dénonce une société futuriste dédiée à la rentabilité, dans laquelle un système d'allaitement propulsé à la vapeur permet d'élever les nourrissons en batterie. Des paquebots sous-marins nommés « dorades accélérées » y combinent aussi l'animal et la machine. Dans les illustrations d'*Ignis* (1895-1896) apparaissent les « atmophytes », des robots alimentés à la vapeur qui ont la forme de poissons, de scarabées démesurément grandis, ou même d'humains.

L'effet de ces différentes images est un choc visuel engendrant chez le lecteur la surprise, le trouble, l'inquiétude, mais aussi l'attirance face à ces réalités inédites. Les illustrations sont un tremplin pour la production, en parallèle du texte, de tout un univers matériel imaginaire. Certaines images iconiques, comme le téléphonoscope d'Albert Robida ou son univers urbain caractérisé par la circulation aérienne, deviennent d'ailleurs virales, se trouvant reprises au fil des décennies dans d'innombrables fictions. Quel que soit le type de procédé visuel par lequel ces illustrations donnent corps à l'inconnu, elles comportent souvent une dimension réflexive, mettant en scène l'émerveillement de personnages-relais pour le lecteur, afin de suggérer une transcription graphique du *sense of wonder*.

*Claire Barel-Moisan*
*CNRS, ENS-Lyon, IHRIM*

### Pour aller plus loin…

Bazin Laurent, « Le regard s'allonge, ou la vision à distance : formes et enjeux de l'image dans l'anticipation scientifique pour la jeunesse », *Le Roman des possibles. L'anticipation dans l'espace médiatique francophone*, dir. Claire Barel-Moisan et Jean-François Chassay, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2019.

Gleizes Delphine, « Lire avec des images : le rôle de l'illustration dans la construction d'une identité du roman d'anticipation », dir. Claire Barel-Moisan et Jean-François Chassay, *Le Roman des possibles. L'anticipation dans l'espace médiatique francophone*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2019.

— « *Images du futur, image au futur. L'expression du conjectural dans la presse de vulgarisation, du* Musée des familles *à* Je sais tout *», Fabula / Les colloques* [en ligne], « Littérature, image, périodicité (XVII^e^-XIX^e^ siècles) », 2020.

— « *Images d'anticipation et construction de la temporalité », Belphégor* [en ligne], n° 21-1, 2023.

## Steampunk

Le terme de « steampunk » a été inventé dans les années 1980, en jouant sur une déclinaison du genre littéraire « cyberpunk » qui évoque des univers futuristes dystopiques fondés sur le développement des technologies de l'information et de la cybernétique. À l'inverse, le steampunk s'inscrit dans une dynamique rétrofuturiste imprégnée de l'esthétique de l'ère victorienne, et il évoque un monde de machines complexes, bruyantes et spectaculaires, mues par la vapeur.

Dans ces fictions uchroniques, les auteurs imaginent un XIXe siècle alternatif où apparaissent des inventions extraordinaires, des substances aux pouvoirs fantastiques, ou des êtres inconnus. Les romans présentent une forte dimension métatextuelle : ils revendiquent l'influence de H. G. Wells et de Jules Verne, et comptent parmi leurs personnages des figures célèbres comme Marie Curie ou Louise Michel, associées avec des personnages emblématiques tels le Dr. Jekyll ou le capitaine Nemo, tout en incluant dans le personnel romanesque d'autres auteurs comme Stevenson ou Arthur Conan Doyle. Le genre joue sur la superposition des temporalités : il reconstruit l'avenir de la société, des sciences et des technologies futuristes, tels qu'on pouvait les imaginer au tournant du XIXe siècle, en les revisitant à la lumière des thématiques et des interrogations actuelles.

Au-delà du genre littéraire proprement dit, l'esthétique steampunk donne naissance à un mouvement culturel plus global qui s'exprime dans une multitude de domaines (cinéma, bande dessinée, mode, arts plastiques, costumes, bijoux, décoration), en donnant une place centrale aux objets. Contre la culture de consommation d'objets industriels standardisés, les adeptes du steampunk privilégient une approche « Do it yourself » pour fabriquer des objets uniques, artisanaux, créatifs et individualisés, inspirés d'un imaginaire victorien réactualisé. Loin de la miniaturisation d'objets high-tech fonctionnels au design minimaliste, les artefacts steampunk exhibent une technologie de rouages et d'engrenages, souvent gigantesques et spectaculaires, où la mécanique s'affiche dans toute sa puissance. Les « Machines de l'île » de Nantes, créées en 2007, en constituent une réalisation emblématique comme le « Grand Eléphant », automate emportant une cinquantaine de passagers, véritable cathédrale d'acier inspirée du roman de Jules Verne *La Maison à vapeur*. Sous l'angle du bricolage, le steampunk réinterprète la fascination pour les figures d'inventeurs et pour les machines qu'ils produisent, donnant naissance à une esthétique qui mêle technologie, art et industrie. Des réalisations historiques iconiques, au croisement de l'architecture et de l'ingénierie comme le Crystal Palace (1851) ou la tour Eiffel (1889) constituent des repères structurants de ces univers visuels. À leur tour, les créations steampunk privilégient des matériaux spécifiques comme le cuivre, l'acier, le laiton et le verre. La station

de métro parisien « Arts et Métiers », a ainsi été dessinée en 1994 par François Schuiten comme une variation sur un Nautilus qui naviguerait en contexte urbain, avec des voûtes entièrement habillées de plaques de cuivre, des hublots, et d'immenses engrenages surgissant du plafond.

*Claire Barel-Moisan*
*CNRS, ENS-Lyon, IHRIM*

**Pour aller plus loin…**

Barillier Etienne, *Steampunk ! L'esthétique rétro-futur*, Lyon, Les Moutons électriques, 2010.

Barillier Etienne, Morgan Arthur, *Le Guide Steampunk*, Chambéry, Actusf, 2013.

Colson Raphaël, *Rétro-futur. Demain s'est déjà produit*, Lyon, Les Moutons électriques, 2012.

Sanz Jean-François, *Futur antérieur*, Paris, Le mot et le reste, 2012.

Vandermeer Jeff, Chambers S.J., *La Bible Steampunk. Dirigeables, corsets, lunettes d'aviateurs, savants fous et littérature étrange : guide illustré d'un monde imaginaire*, trad. Colette Carrière, Arnaud Demaegd, Marie-Aude Matignon, Paris, Bragelonne, 2014.

## Raymond Roussel, *Locus Solus*

Raymond Roussel (1877-1933) est à l'origine d'une œuvre romanesque, poétique et théâtrale singulière, publiée dans la première partie du XXe siècle et boudée par le public avant d'être notamment louée par les surréalistes. En 1914, il fait paraître, d'abord en feuilleton dans *Le Gaulois du dimanche*, puis en volume, un roman intitulé *Locus Solus*, dans lequel se déploie pleinement son imaginaire débordant. Ce récit met en scène un savant du nom de Martial Canterel, qui fait visiter au narrateur et à un groupe d'amis son impressionnante demeure baptisée « Locus Solus », où sont exposées diverses inventions de son cru. Ce sont ainsi plusieurs objets techniques et architecturaux fantaisistes, en bonne partie « projetés » par Roussel à partir des préoccupations scientifiques de son temps (Albera, 2012), qui se déploient sous les yeux des visiteurs et du lecteur, qui découvre en même temps qu'eux les créations de l'inventeur. Certaines de ces installations peuvent être considérées comme des *dispositifs de vision*, en ce qu'elles mettent en jeu un réseau de relations entre une instance spectatorielle – les amis de Canterel –, une machinerie – les objets techniques imaginaires – et de multiples représentations (Albera, Tortajada, 2004) [→ *Dispositif*]. Parmi les dispositifs du *Locus Solus*, on trouve « une sorte de diamant géant » à « l'éclat prodigieux », ensuite décrit dans sa matérialité d'« immense récipient rempli d'eau » (Roussel, [1914] 2019 : 57). Ce dernier s'avère être empli d'un liquide nommé « *aqua-micans* » permettant aux êtres terrestres qui y sont immergés d'y respirer sans difficulté (65). Les invités du savant observent alors à travers la vitre les actions de différents êtres humains et animaux, dont les mouvements inattendus au cœur du récipient constituent un impressionnant spectacle, sur le modèle de l'aquarium, dispositif en vogue dès la seconde moitié du XIXe siècle (Le Gall, 2022). Dans le même registre, le texte décrit par la suite une « immense salle rectangulaire, simplement formée d'une charpente métallique supportant un plafond et des parois de verre », réfrigérée et équipée d'appareils électriques (130). Au fil des pages, on découvre que ce lieu, d'abord saisi dans sa dimension concrète, accueille des cadavres qui, sous l'impulsion de substances nommées « *résurrectine* » et « *vitalium* », rejouent des scènes de leur passé, créant ainsi une illusion de la vie. L'objet technique est donc ici doté d'un véritable pouvoir de résurrection : « protégées par la vitre qui leur permet d'être vues, à l'abri de cette parenthèse transparente et gelée, la vie et la mort peuvent communiquer afin de rester, l'une dans l'autre, l'une malgré l'autre, indéfiniment ce qu'elles sont » (Foucault, 1963 : 97). Chez Roussel, la mise en spectacle du *vivant* (dans le cas du premier dispositif) et du *revenant* (dans le cas du second) passe ainsi par une médiation technique dont l'aspect et les rouages fascinent le narrateur autant que les représentations extraordinaires qui lui sont données à voir. *Locus Solus* peut

ainsi être lu dans une histoire élargie du cinéma, dont les prémices sont contemporaines de la publication du roman, en ce qu'il met en scène une série de machines qui donnent à voir des images en mouvement à un public fasciné (Bullot, 2020).

*Noé* Maggetti
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Roussel Raymond, *Locus Solus* [1914], Paris, Gallimard, 2019.
Albera François, « Le cinéma projeté », *Intermédialités* [en ligne], n° 20, 2012.
Albera François, Tortajada Maria, « L'*Epistémè* ''1900'' », *Le Cinématographe, nouvelle technologie du xx^e siècle,* dir. André Gaudreault, Catherine Russell et Pierre Véronneau, Lausanne, Payot, 2004.
Bazantay Pierre, Reggiani Christelle et Salceda Hermes dir., *Roussel : hier, aujourd'hui. Actes du colloque de Cerisy (9 au 16 juin 2012)*, Rennes, PUR, 2014.
Bullot Érik, *Roussel et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Place, 2020.
Burch Noël, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique* [1991], Paris, L'Harmattan, 2007.
Foucault Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.
Le Gall Guillaume, *Aquariorama. Histoire d'un dispositif*, Paris, Mimésis, 2022.
Piron François dir., *Locus Solus. Impressions de Raymond Roussel*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012.
Schwartz Vanessa R., *Spectacular Realities : Early Mass Culture in Fin-De-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1998.

# Le poids des objets dans la poésie moderniste des années 1910, 1920 et 1930

*Anne Reverseau*
*FNRS / UCLouvain*

Après la période symboliste riche en abstractions et allégories, les premières décennies du XX^e^ siècle voient le grand retour de l'objet en poésie. La poésie moderniste, entendue au sens large, en incluant les avant-gardes historiques comme dada, le futurisme et le surréalisme, cherche à prendre le contrepied d'une poésie métaphysique et abstraite en développant une poésie concrète, dont on peut distinguer deux branches : une tendance « brocante », riche en bibelots anciens, et une tendance « catalogue », riche en objets modernes.

Comme à la même époque en peinture, dans le cubisme en particulier, en poésie, la présence des objets est un défi posé à la mimésis : que peut représenter le langage ? Comment s'exprime la référentialité dans et par le texte ? La description d'objets et leur mise en scène engagent une réflexion sur ce que peut et ne peut pas le langage. Cet enjeu proprement poétique s'accompagne d'un enjeu esthétique, lui aussi présent dans le cubisme : donner la première place aux objets est une forme de manifeste pour la modernité, un appel à l'acceptation et la valorisation du banal, du quotidien et aussi, souvent, du temps présent.

Ce chapitre propose une traversée de cette poésie des objets de la veille de la Première Guerre mondiale à la fin des années

1930, avant la parution du *Parti pris des choses* de Francis Ponge, qui ouvrira en 1942 une nouvelle ère en la matière. Il s'agira d'abord de voir comment les titres de recueils et de poèmes disent d'emblée cette attention à l'objet, objets contemporains, modernes, insolites en poésie, chez Blaise Cendrars, Jean Cocteau ou Paul Morand, avant d'aborder l'omniprésence tapageuse des objets dans la poésie d'avant-garde, notamment dada, à travers les textes de Tristan Tzara, de Clément Pansaers et de Céline Arnauld. On s'arrêtera ensuite sur les paradoxes des poèmes natures mortes, qui oscillent entre description et narration, entre énumération et discours. Pour finir, on dressera un parallèle entre cette ascension de l'objet dans la poésie moderne et sa place de plus en plus importante dans les arts visuels à la même époque, notamment dans la photographie, en particulier au sein du mouvement surréaliste.

## Des titres-objets, une tendance moderniste

Si la poésie descriptive a encore mauvaise presse au tournant du XX^e^ siècle, marquée par la tradition de la poésie scientifique et didactique de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle [→ *Poésie didactique et écritures de l'objet*], les objets sont incontestablement sur le devant de la scène poétique moderniste, dominée par Guillaume Apollinaire jusqu'à sa mort en 1918. Dans les « Poèmes divers », écrits entre 1900 et 1917, rassemblés dans ses *Œuvres poétiques* (1965) par la « Bibliothèque de la Pléiade », par exemple, plusieurs poèmes portent des titres d'objets, comme « Pipe » (572), « Le jupon », qui s'ouvre sur une évocation précise de tissus comme la soie ou la dentelle (573), « La clef » (567) ou encore « Le tabac à priser » qui évoque une « tabatière » tout à fait banale (592). Apollinaire a d'ailleurs une façon remarquable d'entrer dans son sujet par les objets concrets, comme le chapeau dans le poème sans titre consacré à la figure d'Ophélie ([« Languissez languissez blanc chapeau d'Ophélie »], 567).

Dans les premiers recueils poétiques de Jean Cocteau, les tables des matières ressemblent plus encore que chez Apollinaire à des catalogues. Entre 1918 et 1927, on trouve par exemple les titres suivants : « Porte tournante », « Les Hangars », « Ascenseur », « Timbre-poste », « Périscope », « Géranium », « Cocardes », « la Malle des Indes », « Ex-voto », « Lainage », « Mouchoir », « Ventilateur » ou encore « Ceinture de sauvetage ». Il ne s'agit pourtant pas uniquement de titres : l'objet est au cœur de la poétique de Cocteau, fortement influencée par les alliances entre abstrait et concret du surréalisme. Il se trouve même, sous une forme générique surprenante, le sujet d'une historiette dans « Physique amusante » :

> Un objet a mis ses couleurs sur un autre. Repos légitime. Docteur, vous devez vous tromper. Portez-moi mon châle de marbre. Au retour on vous donnera un bock fraîchement tiré d'une vache. Avec sa jumelle il gonflait le paysage. (1999 : 226)

Si Cocteau utilise nombre d'objets quotidiens dans sa poésie circonstancielle, parfois légère et volontiers fantaisiste, Blaise Cendrars et Paul Morand vont un cran plus loin en revendiquant plus explicitement l'intégration des objets banals, mais surtout des objets de la modernité dans leurs poèmes. Chez eux, les objets font pleinement partie de l'élaboration d'une poésie moderniste française. Dans les *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919) majoritairement rédigés avant-guerre, Cendrars donne la mesure de son goût pour les énumérations d'objets, par exemple dans « Atelier » où il est question de « grues », de « souliers », de « bouteilles vides », d' « une vieille marmite pleine de chocolat » et d'une « lampe qui se dédouble » (78-79). Connu pour le vers « les fenêtres de ma poésie sont grand'ouvertes sur les boulevards […] » (74), le poème « Contrastes » est souvent cité comme un manifeste moderniste, à juste titre puisque l'ensemble du poème voit énumérer et transfigurer les objets quotidiens comme les « violons des limousines », « les xylophones des linotypes », « l'essuie-main du ciel », « les chapeaux des femmes qui passent », jusqu'à l'affirmation, sur le ton de l'évidence : « il

pleut des globes électriques» (75). Chez Paul Morand, enfin, les titres des recueils comme *Lampes à Arc* (1920) ou *Feuilles de température* (1920) revendiquent pleinement la mise en avant des objets modernes, relatifs aux progrès techniques, notamment à l'électricité, comme les lampes à arc qui étaient largement utilisées avant la Première Guerre mondiale.

Cette présence massive des objets dans les titres de la poésie moderniste a une «fonction connotative», pour reprendre la terminologie que Gérard Genette propose dans *Seuils* (1987), en opposant la fonction, intentionnelle, à la «valeur connotative» de certains titres (88). Pour Apollinaire, Cocteau, Cendrars ou Morand, il s'agit bien, avec des titres dénotant des réalités concrètes et des objets souvent banals de mettre en avant une modernité qui ne tourne pas le dos à la culture matérielle de son temps.

## Dada et le démon de l'énumération

Cette insistance sur les objets de la modernité prend un tour radical dans une des avant-gardes historiques les plus matérielles et matérialistes du XX^e^ siècle, dada. On peut repérer les énumérations, forme récurrente du mouvement dada, dans les textes comme dans les réalisations plastiques (si l'on pense, par exemple, aux tableaux de Francis Picabia). Parmi les procédés préférés de dada, la liste [→ *Liste*] est une forme primitive, première, de l'écriture, comme le rappelle Jack Goody dans *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*: inventaires des butins de guerre, des propriétés, des paiements, mais aussi listes lexicales apparaissent en effet très tôt dans l'histoire de l'humanité ([1979] 1986: 152).

Comme dans le collage visuel, le poème qui énumère des objets, qu'il soit un véritable collage textuel ou un poème inspiré du procédé du collage, opère lui aussi un prélèvement et une insertion du réel dans le texte. «Boxe», le célèbre poème collage

de Tristan Tzara paru dans la revue de Pierre Albert-Birot, *SIC*, en 1919, permet de comprendre ce que doit ce genre d'énumération à la logique du catalogue :

> les bancs craquent
> regarde au milieu le tapis […].
> Quelques cartes bousculent les artères dans l'ombre
> tambour aux poings de cuir tendu
> *grelots suspendus agrandis roulent sous la loupe* […].

Les « bancs », « le tapis », et, plus loin, « le sifflet » ou la « lampe » sont autant de termes désignant des objets, agrémentés de l'index de renvoi si fréquent dans les catalogues imprimés alors [→ La littérature de catalogue (du Second Empire à la Seconde Guerre)]. Les articles définis, très présents, ainsi que le singulier, renvoient également à une poétique du catalogue où chaque objet est présenté de manière générique, mais susceptible de se matérialiser (et de s'acheter) sous une forme unique.

On retrouve ce jeu avec l'esthétique publicitaire dans les premiers poèmes dada d'André Breton, comme dans « Le corset mystère » publié la même année, en 1919, dans *Littérature* que dirige alors Philippe Soupault. Celui-ci se situe lui aussi pleinement dans la tendance à une poésie objectale, mais plus explicitement publicitaire, comme le montre l'adresse qui ouvre le poème – « Mes belles lectrices » –, les références à la vente de bienfaisance « le Bazar de la Charité » ou au « Touring Club », ainsi que le vers final « la taille bien prise » qui claque comme un slogan. C'est ici un bel exemple de ce que Myriam Boucharenc appelle « le recyclage surréaliste des idiomes commerciaux » (2022 : 95), une des manières qu'a la poésie moderne de faire feu de tout bois.

L'année suivante, en juin 1920, la revue *Littérature* publie « Ici finit la sentimentalité » de Clément Pansaers (18-22). Ce long poème dada saturé d'objets met en scène un « je » collectionneur :

> Coller, je, mémoires de moi, collectionneur
> […]
> Tu respires encore, liseur d'affiches ? – Viens feuilleter mon album de petites annonces.

« Ici finit la sentimentalité » prend des airs de manifeste pour la matérialité. Pourtant, ce ne sont pas n'importe quels objets qui sont mis en avant, mais des objets du quotidien qui peuplent les pages des catalogues d'alors, par exemple celui de la Manufacture d'armes de Saint-Étienne, ici, des « gramophones », des « seringues », des « robinets » et des « baignoires », la plomberie étant l'un des thèmes de prédilection de dada, notamment de Picabia.

Les inventaires dada dont il est question appartiennent à la catégorie la plus simple de liste, que Jack Goody appelle « liste-inventaire » (140). Si elle est liée à l'oralité, elle joue aussi sur la disposition graphique et crée une forme de discontinuité. Cette discontinuité est également source de confusion pour l'esprit qui découvre ces listes et s'acharne à en deviner le point commun, le lien, à reconstruire une cohérence souvent absente de la poésie dada. C'est ainsi que le procédé de la « liste-inventaire » s'avère très efficace dans la vaste entreprise de désorganisation du monde lancée par dada [→ Écritures contemporaines de l'inventaire].

## Le poème nature morte : invocation, prosopopée et lyrisme

La poésie d'objets ne prend pas uniquement la forme d'énumérations rapides, hétéroclites et volontiers provocatrices comme dans les listes des poèmes dada. Il existe également dans la poésie moderne un grand nombre de poèmes descriptifs relevant d'une « poétique de la nature morte » (Reverseau, 2018 : 295-297), où la place de l'objet est plus développée, et où ceux-ci sont le support d'un nouveau lyrisme.

Chez la poétesse Céline Arnauld, qui appartient pourtant pleinement à la mouvance dada, les objets ne sont pas seulement le support d'une poétique de l'énumération, mais ils agissent comme des dispositifs optiques ou des moyens de déplacement, constituant de véritables matrices du regard moderne. On peut

citer par exemple les titres de recueils *Lanterne magique* (1914), *Point de mire* (1921) et *Diorama* (1925) ou encore son poème « Périscope » (1920) [→ MACHINES À VOIR, MACHINES À RACONTER].

Ce nouveau rôle des objets apparaît aussi clairement dans *Les Champs magnétiques* et dans les premiers textes surréalistes de la nouvelle série de *Littérature*. Dans les célèbres textes automatiques de 1919 signés Philippe Soupault et André Breton, on note en effet une sur-représentation des objets qui sont des dispositifs, comme des fenêtres, des vitres ou des miroirs, par exemple dans « Glace sans tain » (53-57). Mais l'abondance d'objets contraste dans ce poème, comme dans beaucoup de textes surréalistes, avec un monde onirique, comme le montrent les expressions « manufactures de rêves à bon marché » ou « magasins remplis de drames obscurs » (54).

En 1922, Marcel Arland publie dans la petite revue *Aventure* trois poèmes regroupés sous le titre « Natures mortes » (« Table », « Pont » et « Arbre », 23-26), mais la description se laisse vite déborder par un discours lyrique proche des textes surréalistes. Dans une autre petite revue d'avant-garde, *Action*, Joseph Quesnel, proche des milieux fantaisistes, publie en 1921 une série de courts poèmes : « Le vieux calendrier », « Les clefs », « Le chevalet », « Le lit » « Les bibelots ». Une voix lyrique s'y produit comme dans un petit théâtre et les textes donnent la parole aux objets sur un ton burlesque. Le poème « Le lit » parodie par exemple la rhétorique de l'invocation :

> Si les confessionnaux se mettaient à parler.
> Je me tairai, bateau à l'ancre. Ô, passagers,
> laissez glisser vos corps, qu'ils soient maigres ou gras,
> sandwichs réjouissants dans le pain blanc des draps.
> Bateau voguant, je me tairai, ô passagers. (19)

Faire parler les objets est l'une des tentations de la description d'objets littéraire (Caraion, 2020a). Les objets inanimés ont en effet des mystères qui leur sont propres et qui attirent particulièrement les surréalistes, comme le mannequin [→ *Mannequins*]. Les descriptions d'objets jouent en général sur l'idée

d'un mystère à percer, veine par exemple exploitée par *Le Catalogue Samuel*, commande publicitaire détournée avec la complicité de René Magritte par Paul Nougé en 1927.

Les objets sur lesquels portent ces courts textes sont un cas particulier d'inanimé puisque la maison Ch. Muller, S. Samuel et C^ie^ vend des fourrures, c'est-à-dire du vivant devenu objet, ce que Marta Caraion appelle « hybrides » (2020a). Pour cette véritable commande publicitaire, la tension de la rhétorique publicitaire entre discours descriptif et discours imagé est encore radicalisée puisqu'il ne s'agit pas d'une description d'objet mais de la mise en scène d'un personnage féminin qui porte les manteaux : « Elle s'enferme dans son manteau, libre ensuite de se nommer, de garder le silence » ou « Ni dans les yeux, ni dans les mains, c'est dans les plis de son manteau qu'elle dissimule ses secrets et les vôtres » (n.p.). Les fourrures endossent le statut de sujet à la dernière planche et prennent vie : « Suspendues, attentives, elles commencent, dès le premier regard, une existence à votre mesure » (n.p.). Cette alliance entre les illustrations de Magritte, en belle page, et les textes lapidaires de Nougé, en face, à gauche, semble un hapax, souvent évoqué mais peu analysé. C'est que l'ouvrage surprend. Comme le rappelle Tom Gutt dans son introduction à la réédition de 1996, ce catalogue est un vrai catalogue, donné et non vendu, aux clients de la maison de fourrures (7), or, cette commande véritable joue contre l'attente de celui qui passe une commande publicitaire à un écrivain, à savoir la description des articles à vendre.

Le vêtement n'est pas un objet comme les autres car il touche au corps, au plus intime [→ OBJETS INTIMES], mais aussi à la représentation de soi, qui est ornement autant que masque et voile. Le vêtement est également l'un des objets les plus communs. Si ce poème de Nougé porte sur des vêtements inaccessibles, les manteaux de fourrures, d'autres poèmes s'intéressent aux vêtements banals, comme « Autre personnage du bal masqué » de Max Jacob, que publie *Littérature* en août 1919 :

Mon gilet quadrillé a, dit-on, l'air étrusque
et mon chapeau marron va mal avec mes frusques.
Avis ! c'est un placard qu'on a mis sur ma porte :
Dans ce logis tout sent la peau de chèvre morte !

L'usage qui est fait des objets dans ce poème s'éloigne singulièrement de la célébration moderniste de la modernité comme de la provocation des énumérations dada. L'objet est ici le support d'une nostalgie surgissant au cœur même du présent, à la façon du train qui, un jour, n'émouvra plus dans le célèbre poème d'Apollinaire « La Victoire » (1917). Max Jacob suggère ici, de façon imagée et nuancée, l'un des enjeux majeurs de la culture matérielle moderne, à savoir l'obsolescence des objets du présent qui, inéluctablement, deviennent des objets du passé. Ce constat est au cœur d'un lyrisme de la modernité qui doit beaucoup aux objets.

## Écrire la chose vue : enjeux poétiques

Avec ces séries d'exemples appartenant à des tendances historiquement bien marquées, on se rend compte que la poésie des objets recouvre dans les années 1910, 1920 et 1930 des esthétiques très différentes. Les poèmes cités, plus ou moins longuement ici, vont de la sécheresse de l'inventaire au lyrisme de la prosoposée, que l'on peut considérer comme deux pôles opposés sur le spectre de cette poésie. Dans une optique plus métapoétique, il importe maintenant de se demander ce qui, au-delà des questions esthétiques, engage l'écriture poétique dans ces textes souvent méconnus, considérés comme anecdotiques. Il apparaît alors que la présence des objets en poésie est un puissant moteur des écritures ekphrasistiques [→ « Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? » Esquisse de typologie d'objets dans la poésie du XIXe siècle].

La poésie de Pierre Albert-Birot, souvent perçue comme naïve, en est un exemple de choix. Certains de ses textes, comme les poèmes où il décrit des films ou des photographies, des « pré-

textes » comme ses poèmes cartes postales (Reverseau, 2018 : 307-312), sont en effet des exercices de style pour exercer sa plume à la description. Mais Pierre Albert-Birot a aussi aimé décrire des objets. Il faut se rappeler que la série des « Poèmes domestiques » émane d'un projet publicitaire qui a été abandonné. D'abord intitulés « Douze assiettes à dessert », ces courts textes écrits pour les établissements Rouart spécialisés dans la vaisselle personnalisée, devaient être lisibles dans les assiettes [→ *La littérature incorporée : objets-poèmes*]. Chaque poème représentait alors une pièce de la maison qui prenait la parole : « Pour l'antichambre », « Pour le salon », « Pour la salle de bains », « Pour le fumoir » (1992 : 192).

Mais la tendance ekphrasistique de la plume de Pierre Albert-Birot va surtout s'épanouir en prose, par exemple dans *Le Catalogue de l'Antiquaire* (1923) où il décrit littéralement les « objets anciens » du dépôt de l'antiquaire Larcade chez qui il travaille, ainsi que les « amateurs » qui fréquentent la boutique. Ce texte est pour lui une façon de s'amuser mais aussi d'exercer sa plume à une écriture visuelle et à une rhétorique de l'éloge fortement publicitaire (Reverseau, 2016).

Plus profondément, en poésie, il y a dans les années 1910 et 1920 un bouleversement lié à la présence massive des objets. Ce que nous avons pu appeler la « poésie du 'il y a' » (Reverseau, 2018 : 41) se cristallise en effet sur des évocations d'objets qu'il ne s'agit ni de décrire ni de narrer. La présentation, qui se fait sur le mode du déictique – « il y a » ou « voici » – apparaît donc comme une manière de sortir du dilemme entre description et narration.

Cette poésie de la présentation se développe chez des auteurs modernistes comme Apollinaire, Cendrars ou Larbaud, par exemple, mais aussi chez les surréalistes. Dans le surréalisme, cette esthétique du catalogue va toutefois plus loin que l'énumération, la présentation, voire l'éloge modernistes. Elle rejoint le projet plus large de transfiguration du banal dans lequel les objets jouent un grand rôle, comme l'explicite le texte de René Crevel, « Le miroir aux objets », paru en 1925 dans une revue d'art, *L'Art vivant*.

## Poésie d'objets et culture visuelle dans l'entre-deux-guerres

Il nous faut reconnaître, pour terminer, combien la présence des objets dans la poésie des années 1910-1930 résonne avec l'importance prise par les objets dans la culture visuelle de l'entre-deux-guerres. On a déjà évoqué la révolution qu'a constitué le cubisme en matière de représentation des objets en art, mais il nous semble qu'un parallèle avec ce qui se passe en photographie dans l'entre-deux-guerres serait tout aussi porteur [→ *Photographie d'objets*]. Dans son anthologie de textes, *Les Documents de la modernité*, Dominique Baqué affirme que « [l]a photographie moderniste focalise la perception sur les objets, quotidiens, utilitaires ou insolites ». Pour ce faire, les moyens techniques mis en œuvre sont « le choix délibéré du banal, la pratique du gros plan et de la fragmentation [qui] construit le modèle d'une vision analytique » (1993 : 153). On pense ici à l'essor de la photographie publicitaire qui se concentre sur les objets dans les années 1920 et 1930, auquel participent de grands noms comme Laure Albin-Guillot (pour le savon Gibbs, par exemple) ou Dora Maar (pour Petrole Hahn, avec un gros plan sur un bateau dans une chevelure). Cette inventivité, dont la revue *Arts et Métiers graphiques* se fait alors l'écho, se retrouve dans l'ensemble de la photographie de l'époque, que l'on pense au fameux cliché de la fourchette en gros plan d'André Kertész par exemple (*La Fourchette*, 1928).

Dans la façon dont les spécialistes de la photographie commentent cette vogue ciblée dans le temps, on retrouve les grandes tendances de la poésie objectale que l'on relevait plus haut. Ainsi, Dominique Baqué écrit :

> Deux traitements de l'objet ont été pratiqués par les photographes modernistes en France : d'une part, une lecture épurée, visant à donner l'essence même de la chose. D'autre part, une approche onirique du monde des objets, révélant le stupéfiant à partir du

> banal et du quotidien, et qui trouve son principal mode d'expression dans la photographie surréaliste. (1993 : 153)

Cette opposition, structurante en histoire de l'art, entre la nouvelle objectivité et le surréalisme, évoque en effet celle que nous avons établie plus haut entre les esthétiques de l'inventaire et du catalogue, sous forme de listes froides ou de descriptions, mises en œuvre par dada notamment, et les poétiques d'objets plus lyriques, oniriques, de l'ordre de la transfiguration du réel, à l'œuvre dans le surréalisme, les deux logiques étant naturellement poreuses. C'est justement la banalité la plus grande de l'objet qui singularise le point de vue que l'on a sur lui. Dans la fascination des surréalistes, mais surtout de Georges Bataille, pour Jacques-André Boiffard (visible dans la revue *Documents*, par exemple [→ Documents *: le prosaïsme du monde*]), c'est le fait que la banalité soit vue autrement qui intéresse.

Le lien entre la poésie des objets et les révolutions esthétiques en cours dans l'entre-deux-guerres, en particulier dans le domaine photographique, est particulièrement visible dans un texte de Tristan Tzara sur les rayogrammes de Man Ray, qui ont fait couler beaucoup d'encre [→ *Photographie d'objets*]. Paru en 1934 dans un album de rayogrammes, « Quand les objets rêvent » allie les charmes de l'énumération avec un lyrisme de la révélation et de la transfiguration du visible :

> Objets à toucher, à manger, à croquer, à appliquer contre l'œil, contre la peau, à serrer, à lécher, à casser, à broyer, objets à mentir, à fuir, à honorer, objets froids ou chauds, féminins ou masculins, objets de jour ou de nuit qui absorbez par vos pores la plus grande partie de notre vie, celle qui s'exprime inaperçue, celle qui compte parce qu'elle ne se connaît pas et se dépense sans compter aux mille aimants posés en bordure de la route unanime, vos sommeils fixés dans la boîte à papillons ont taillé le diamant sous toutes les faces de la terre dans nos enfances perdues à l'intérieur de nous-mêmes et indiciblement chargées de rêve comme les couches géologiques qui nous servent de draps de lit. (n.p.)

Cette présence tapageuse des objets dans dada et le futurisme, saturés de journaux, de tables et de chaises comme de

matériel de plomberie, a évolué dans l'entre-deux-guerres vers une présence plus diffuse, mais plus forte aussi, des objets quotidiens dans les textes modernistes et surréalistes. Ces objets bien campés dans les textes engagent le rapport de la poésie au réel, comme façon de le dire, de le présenter ou comme façon de le transfigurer.

Les objets ont pu être pour les poètes une manière de poser l'horizon de la référencialité et de rêver, à des degrés divers, à une forme de degré zéro de la poétique, à travers leur objectivité, leur poids référentiel. Ce rapport au réel a plus largement fait rêver la plupart des esthétiques de la modernité, et donc les avant-gardes historiques, dans leur pluralité. Mais on n'échappe pas si facilement au symbolisme que les objets du quotidien promettaient de révoquer… Dans les avant-gardes poétiques, on ne peut que constater pour finir que les objets se font aussi icônes. Le dé ou le tuyau, motifs récurrents des toiles, dessins et poèmes dada, deviennent presque des logos, tout comme les outils pour le futurisme. Pour le surréalisme, le gant, récurrent dans les imaginaires poétiques et les scénarios érotiques, est un de ses plus puissants objets symboliques, tandis que les lampes électriques ou les locomotives, incontestablement des clichés de la poésie et de l'art moderniste, ont eu une force étonnante dans nos imaginaires [→ Fétiches et objets magiques : perspectives surréalistes sur la matérialité de la pensée]. Certains objets des années 1910 aux années 1930 ont fini par concentrer sur eux des faisceaux de sens qui transcendent la simple matérialité qu'ils étaient censés porter.

### Bibliographie

Albert-Birot Pierre, *Poèmes domestiques, Poésie 1916-1924*, *La Lune ou le Livre des poèmes,* éd. Arlette Albert-Birot, Mortemart, Rougerie, 1992.

– *Le Catalogue de l'Antiquaire. Descriptions de quelques objets anciens et de quelques amateurs* [1923], Troarn, Amiot Lenganey, 1993.

Apollinaire Guillaume, *Œuvres poétiques*, éd. Michel Adéma, Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

Arland Marcel, « Natures mortes », *Aventure*, n° 3, 1922.

Arnauld Céline, Dermée Paul, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Victor Martin-Schmets, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Breton André, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

Cendrars Blaise, *Dix-neuf poèmes élastiques* [1919], *Du monde entier. Poésies complètes, 1912-1924*, préface de Paul Morand, Paris, Gallimard, « Poésie », 1993.

Cocteau Jean, *Poésies 1917-1920*, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Décaudin, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Jacob Max, « Autre personnage du bal masqué », *Littérature* n° 6, août 1919.

Pansaers Clément, « Ici finit la sentimentalité », *Littérature*, n° 14, juin 1920.

Quesnel Joseph, « Le lit » [*Action,* n° 10, novembre 1921], *Action*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

Morand Paul, *Lampes à Arc* [1920] et *Feuilles de température* [1920], *Poèmes, Lampes à Arc, Feuilles de température, Vingt-cinq poèmes sans oiseaux, USA*, préface de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Poésie », 1971.

Nougé Paul, Magritte René, *Le Catalogue Samuel* [1927], préface de Tom Gutt, Bruxelles, Didier Devillez, 1996.

Tzara Tristan, « Boxe », *SIC*, éd. Pierre Albert-Birot, n° 42-43, mars-avril 1919.

Tzara Tristan, « Quand les objets rêvent », *Man Ray. Photographies 1920-1934*, Cahiers d'Art, 1934.

## Photographie d'objets

Les objets ont été des modèles dociles pour les premiers photographes puisqu'ils se prêtaient aux manipulations nécessaires pour améliorer le procédé de reproduction. Mais c'est seulement au début du xx^e^ siècle que va se développer la photographie d'objets, dans la sphère artistique, avec Paul Strand et ses natures mortes à partir de 1915 ou Man Ray et ses rayographes, comme dans la sphère publicitaire, où plusieurs photographes de talent officient comme André Kertész, Laure Albin-Guillot, Dora Maar, ou encore Emmanuel Sougez. La photographie d'objets connaît un véritable âge d'or dans l'entre-deux-guerres : elle remplace, a montré Françoise Denoyelle, le dessin qui régnait en maître dans la publicité imprimée jusque dans les années 1930 et opère une véritable révolution dans notre perception des objets.

La photographie d'objets se développe, écrivent Sylvie Aubenas et Dominique Versavel, commissaires de l'exposition *Objets dans l'objectif* en 2005, « [à] la confluence d'une ambition artistique héritée et renouvelée (nature morte), d'une dimension documentaire diversement interprétée et d'usages nouveaux liés à la vie moderne (publicité) » (16). Cette nouvelle esthétique « magnifie, sacralise, transfigure l'objet et contribue à affranchir le médium de toute référence picturale passée en l'inscrivant au cœur même des représentations de la modernité » (16), et notamment du gros plan qu'utilisent aussi bien les avant-gardes photographiques qui s'affirment tout au long des années 1920 (Nouvelle Objectivité, Bauhaus, Nouvelle Vision) et la photographie publicitaire.

La présence photographique de l'objet a beaucoup marqué les écrivains de l'époque et ancre une poétique du catalogue [→ Le poids des objets dans la poésie moderniste des années 1910, 1920 et 1930]. Ces courants photographiques vont aussi nourrir après-guerre les expérimentations de Gertrude Stein ou de Francis Ponge comme la littérature objectiviste de Charles Reznikoff.

La photographie moderniste, écrit Dominique Baqué, « focalise la perception sur les objets, quotidiens, utilitaires ou insolites » avec une certaine « obstination du rendu » et une « libération de l'objet par rapport à l'aura » (1993 : 153). Une des plus grandes réalisations du genre, le livre d'Albert Renger-Patzsch, *Le Monde est beau* (1928) dont la couverture montre une fleur et des verres en gros plan, devait d'ailleurs s'intituler initialement « Les Choses ».

C'est notamment l'attention au détail qui distingue la tradition picturale de la nature morte et la photographie d'objet, Georges Bataille ne s'y trompera pas en commentant la révolution que constitue, par exemple, *Le Gros orteil* de Boiffard, qui transforme en objets visuels des fragments de corps humains, dans la revue *Documents* ([1929] 1991).

## ÉCRIRE LES CHOSES

La photographie permet de reproduire les objets qui nous entourent, mais surtout d'en modifier la perception. Dans un texte publié en 1934, « Voyage autour de ma chambre », Louis Chéronnet invite chacun à photographier son « home » : « Tout peut être nature morte : une boîte à ouvrage, un calendrier chrome qui s'effeuille, une batterie de cuisine, l'eau qui bout, aussi bien que le vase de fleurs sur le guéridon ancien, votre bureau de travail, les rangées de livres de votre bibliothèque, votre fauteuil, pourvu que vous sachiez saisir de tout cela l'esprit plastique » (Baqué, 1993 : 158).

Les rayogrammes de Man Ray (les empreintes laissées par des objets, photographiés sans appareil) ont cristallisé une grande part de la fascination des surréalistes pour les objets, qui y ont vu une expérience de transfiguration du banal. Dans la préface qu'il rédige pour *Champs délicieux* dès 1922, « La photographie à l'envers », Tristan Tzara écrit qu'avec Man Ray « le papier sensible absorba par degrés le noir découpé par quelques objets usuels » ([1922] 1975 : 416). Pour René Crevel, qui publie sur ces photographies par contact direct le texte le plus abouti, Man Ray a « su se servir de ce miroir aux objets dont [il] a obtenu des miracles » (1925 : 23).

Si, selon Dominique Baqué, Crevel « souligne la fascination moderniste pour le banal » (154), il se situe aussi du côté de la transfiguration des objets par le rêve, cher aux surréalistes. « Le miroir aux objets » fait donc se rejoindre les deux tendances de la photographie d'objets : une manière moderniste, épurée et formaliste, et une manière surréaliste, onirique et symboliste. Ce sont là deux façons de voir les objets et surtout nos interactions avec eux.

*Anne* Reverseau
*FNRS / UCLouvain*

### Pour aller plus loin…

Aubenas Sylvie, Versavel Dominique, *Objets dans l'objectif. De Nadar à Doisneau*, Paris, Isthme éditions, SCEREN-CNDP, « Pôle Photo », 2005.

Denoyelle Françoise, *La Lumière de Paris. Les Usages de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 1997, t. II.

# L'imagination matérielle de la critique (1930-1960)

*Jacob* LACHAT
*Université de Fribourg*

> « Infernale multiplication de substance à l'occasion de chaque idée ! »
>
> Francis Ponge, « Faune et flore » ([1942] 1999 : 42)

Il fut un temps où l'on publiait volontiers des études sur les métaux précieux ou les eaux miroitantes dans la poésie baroque (Genette, 1966 ; Rousset, 1969), les images végétales dans l'œuvre d'André Gide (Moutote, 1970), le thème de la terre dans *Bouvard et Pécuchet* (Mouchard, 1974), la symbolique de l'encre et du sang chez Jules Vallès (Bellet, 1984), ou encore le motif de l'herbe dans la poésie de Jacques Réda (Richard, 1987). Pendant des décennies, l'analyse des substances et des éléments matériels figurant dans les œuvres a constitué un enjeu important de la critique littéraire. À une époque encore récente, il n'était pas rare non plus de voir paraître des essais sur les relations entre matières sensibles et matériau verbal dans la poésie contemporaine (Collot, 1997 ; Gourio, 2005). Si de telles approches ne figurent plus aujourd'hui au cœur de l'actualité de la critique, force est toutefois de constater qu'elles continuent de nourrir l'un des exercices privilégiés de la recherche et de l'enseignement de la littérature – l'interprétation des

textes –, par exemple lorsqu'il s'agit d'analyser la composition métaphorique d'un poème ou d'un extrait de roman. C'est dire que cette façon d'envisager les liens entre littérature et matière est le fruit d'une histoire longue, qu'il n'est par conséquent pas inutile de dater.

Il s'agira ici d'évoquer un moment important de cette histoire en s'arrêtant sur les années 1930 à 1960. Cette période correspond à l'émergence, en France, de perspectives interprétatives qui cherchent à renouveler les manières de lire et de concevoir l'étude des œuvres. Plusieurs critiques s'appliquent à identifier les substances et les matériaux afin de déchiffrer les univers imaginaires de certains auteurs, ou plus précisément la composition objective de leurs univers esthétiques. Comme on va le voir, cette attention nouvelle accordée aux qualités sensibles des éléments matériels ne se développe pas uniquement dans les études littéraires, mais recouvre également de nombreux domaines de la production intellectuelle, de la phénoménologie à la sémiologie, en passant par la psychanalyse et l'histoire. Dans le sillage d'un retour aux « choses elles-mêmes » (*die Sachen selbst*) proclamé par Edmund Husserl au tournant du XX^e^ siècle ([1900-1901] 1961, II : 6), elle incite au déchiffrement systématique de la culture matérielle, de ses représentations et de ses discours, de même qu'elle sous-tend le regard critique que plusieurs penseurs de la période d'après-guerre portent sur les matériaux synthétiques et les produits industriels de la société de consommation.

## Imagination et matière

Pour comprendre l'environnement intellectuel qui a favorisé, en France, l'essor de l'intérêt critique pour les matières, il convient en premier lieu de rappeler le rôle scientifique et littéraire joué par la pensée de Gaston Bachelard dès la fin des années 1930 [→ *Gaston Bachelard*]. À cette époque, les sciences de

la matière traversent un tournant épistémologique profond qui englobe des savoirs comme la chimie organique et les théories de la relativité, mais aussi les recherches phénoménologiques sur l'expérience perceptive du monde objectif, ainsi que les perspectives ouvertes par la psychanalyse sur les structures de l'inconscient (Zuppiroli, 2015). Spécialiste de philosophie des sciences, Bachelard consacre ses travaux aux formes de la rationalité scientifique tout en s'intéressant aux ressorts archaïques de la contemplation de la matière. En 1938, dans *La Psychanalyse du feu*, il s'interroge en particulier sur « l'action des valeurs inconscientes à la base même de la connaissance empirique et scientifique » (1985 : 23). Ce prisme psychanalytique – explicitement inspiré de Carl Gustav Jung – le conduit à analyser le traitement des substances élémentaires chez certains écrivains (Chateaubriand, Novalis, Valéry, Zola, etc.). Mais c'est avec la parution de *L'Eau et les rêves*, en 1942, que son approche de la littérature se précise : ce livre s'offre comme un « essai d'esthétique littéraire » dont le « double but » est de « déterminer la substance des images poétiques et la convenance des formes aux images fondamentales » (5). Dans l'introduction, intitulée « Imagination et matière », Bachelard part d'une opposition entre « imagination formelle » et « imagination matérielle » (correspondant peu ou prou à la distinction classique entre *imagination reproductrice* et *imagination créatrice*) dans le but d'étudier les « images directes de la matière », celles que l'on « rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes, les formes périssables, les vaines images, le devenir des surfaces » (2). Contre une conception purement métaphorique de l'imagination, il s'attache à souligner ce qui relie la création littéraire au monde sensible. Selon lui, pour qu'une rêverie de la matière se transforme en une « œuvre écrite », il faut nécessairement qu'un « élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique » (5). Autrement dit, l'œuvre n'est pas simplement l'expression d'une idée, mais le produit d'un émerveillement enraciné dans une expérience de la matière.

Si les ouvrages de Bachelard ont immédiatement été accueillis avec beaucoup d'enthousiasme dans les milieux littéraires et artistiques, ils ont en revanche soulevé quelques réticences chez certains philosophes, à commencer par Jean-Paul Sartre. En 1943, dans *L'Être et le Néant*, ce dernier pointe les limites conceptuelles de la relation entre imagination et matière, telle qu'elle est théorisée dans *L'Eau et les rêves*. Bien qu'il reconnaisse dans l'approche de Bachelard la recherche d'une « méthode de déchiffrement objectif qui ne suppose aucun renvoi préalable au sujet » ([1943] 1976 : 649), il y perçoit une contradiction fondamentale dans l'association des termes d'« image » et de « matière », au motif que celle-ci brouille toute compréhension *objective* du monde matériel. En étudiant les multiples significations que prennent des éléments naturels comme l'eau ou la neige dans la littérature, Bachelard porterait davantage son attention sur l'écriture de la matière que sur la matière elle-même. Sartre rappelle à cet égard la thèse qu'il défendait dans *L'Imaginaire :* comme l'image est la manifestation d'une perception détachée de la réalité brute, l'imagination ne peut avoir d'origine matérielle ; elle est d'abord « la grande fonction "irréalisante" de la conscience » ([1940] 1986 : 13), le moyen intermédiaire pour penser notre existence dans le monde. Le dernier chapitre de *L'Être et le néant* propose ainsi d'amender le projet bachelardien d'une psychanalyse de « l'imagination matérielle » dans la perspective d'une « ontologie phénoménologique », seule méthode philosophique capable, selon Sartre, d'identifier « l'origine *vraie* des significations des choses et leur relation *vraie* à la réalité humaine » (649), car elle est centrée sur les qualités de la matière et affranchie de la conscience du sujet.

Cette critique des liens entre imagination et matière traverse en filigrane de nombreux écrits de Sartre dans les années 1940, parmi lesquels les textes qui paraîtront dans le premier volume des *Situations* (1947). On la retrouve notamment dans le long article consacré en 1944 au *Parti pris des choses* de Francis Ponge, publié deux ans plus tôt, et dont Sartre se fait le

fervent défenseur, contribuant ainsi à la notoriété de ce recueil dans le monde intellectuel français. Intitulé « L'homme et les choses », son propos souligne la portée phénoménologique de la poétique de Ponge en situant son « étrange matérialisme » contre un certain subjectivisme de la matière : « Il faut en demeurer d'accord avec lui [Ponge], les choses peuvent nous enseigner des manières d'être […]. Je refuserai de croire, tout comme lui, que c'est notre expérience psychologique qui permet d'informer symboliquement la matière physique » ([1944] 1947 : 267). Pour Sartre, les poèmes de Ponge ne sont pas des représentations « imaginaires » des choses, mais des *objets* littéraires qui restituent la « matérialité du mot » (232) et scrutent les « ressources infinies de l'épaisseur des choses par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots » (234). En d'autres termes, il n'y a pas de rêverie de la matière dans le *Parti pris des choses*, mais un « univers de l'observation pure » (262) dénué de toute abstraction ; un « univers de la science », en somme, dont la concrétude n'est jamais dénaturée par le surcroît d'images ou de métaphores. En s'appuyant sur l'œuvre de Ponge – le grand absent des analyses de Bachelard –, Sartre entend montrer que les qualités de la matière ne sont pas affaire d'imagination, mais qu'elles relèvent d'abord de propriétés objectives.

Il n'en demeure pas moins que les essais de Bachelard, peut-être davantage que ceux de Sartre, ont connu des résonances importantes auprès de plusieurs critiques qui se sont intéressés aux relations entre la littérature et la culture matérielle. Cet attrait s'explique autant par la manière dont le philosophe envisage les œuvres que par la souplesse de son vocabulaire conceptuel, lequel permet d'étudier les projections imaginaires qui se construisent entre les données objectives du monde sensible et leur appréhension subjective. En déployant conjointement une esthétique de la création littéraire et une herméneutique de l'imagination matérielle, Bachelard invite à analyser les configurations affectives qui constituent le fondement de notre rapport aux substances et aux objets.

## Le parti pris des thèmes

Les perspectives interprétatives développées autour du débat entre Bachelard et Sartre sont souvent considérées comme le terreau intellectuel qui a favorisé l'éclosion de nouvelles approches de la littérature dans les années 1950 (Milner, 2000 ; Jarrety, 2016 : 207-230). À cette époque, plusieurs critiques partagent l'ambition de systématiser leurs méthodes de lecture en dégageant les réseaux de sens qui se nichent dans les profondeurs des textes. Leurs ouvrages ont été placés sous l'enseigne de la *critique thématique*, une catégorie qui agrège alors des noms célèbres comme Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Jean Starobinski et Roland Barthes, sans toujours tenir compte des spécificités de chaque auteur (Hamon, 1985 ; Collot, 1988). C'est que la plupart d'entre eux envisagent les œuvres littéraires comme des expressions singulières de l'expérience sensible et, partant, comme des ensembles cohérents dont les significations profondes ne peuvent être comprises qu'à travers un travail de déchiffrement de thèmes récurrents (matières, paysages, couleurs, attitudes perceptives, etc.).

Cette notion de thème – à laquelle Bachelard recourait déjà à plusieurs reprises dans *La Psychanalyse du feu* ([1938] 1985 : 13, 15, 147) – est essentielle pour comprendre la manière dont la critique thématique appréhende les liens entre littérature et matière. L'auteur le plus représentatif de ce courant, Jean-Pierre Richard, définit le thème comme un critère d'interprétation fondamental pour reconstituer le réseau de significations d'une œuvre : « un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde » (1961 : 24). Dès son premier essai publié en 1954, *Littérature et sensation*, Richard affirme que l'étude des thèmes permet de mettre au jour l'expérience concrète du monde sensible ainsi que la « permanence de certaines structures intérieures » en deçà de l'apparent idéalisme de l'expé-

rience créatrice : « c'est dans les choses, parmi les hommes, au cœur de la sensation, du désir ou de la rencontre, que se vérifient les quelques thèmes essentiels qui orchestrent ainsi la vie la plus secrète, la méditation du temps ou de la mort » (14). Un postulat phénoménologique, donc, qui ne suppose aucun partage entre l'œuvre écrite et l'expérience objective du monde, mais qui vise au contraire à identifier les obsessions récurrentes qui structurent les écrits de tel ou tel auteur. Dans cette optique, le travail du critique se veut une « mise en perspective des diverses données apportées par l'œuvre et par la vie » (14). Ces « données » ont une valeur littéraire car elles impliquent toujours un rapport singulier aux choses, aux éléments et aux substances. Ce sont les expressions verbales de l'imagination matérielle à l'origine de la création des œuvres.

On reconnaît dans la plupart des ouvrages de Richard l'empreinte composite de Bachelard, de Sartre et de Merleau-Ponty, mais aussi des références à la psychanalyse et à l'analyse structurale. Pour fonder sa méthode de lecture sur les principaux courants de pensée de son temps, le critique fait feu de tout bois théorique et se place volontiers au-delà des clivages intellectuels et disciplinaires. Son objectif consiste avant tout à comprendre la « cohérence interne » des œuvres, celle où s'établissent des échos et des convergences entre différentes figures d'une expérience humaine de la matière. Ce projet caractérise ses essais sur des auteurs romantiques (1955 ; 1967 ; 1970) et des poètes contemporains (1964), mais il s'affirme de manière plus nette encore dans sa thèse, publiée en 1961 sous le titre *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, qui se présente comme une véritable synthèse des modèles herméneutiques en vigueur dans les sciences humaines. En étudiant Mallarmé, il s'agit pour Richard de proposer, à l'écart des débats phénoménologiques sur notre perception du monde objectif, une perspective critique sur une œuvre souvent jugée peu référentielle, voire hermétique, en mettant l'accent sur l'imagination matérielle qui la compose :

> Ce sont ces « motifs » – point de mot plus mallarméen – que nous avons voulu, nous aussi, extraire des « fibres » de l'œuvre : de son tissu verbal, de sa substance imaginaire. Nous les avons recherchés dans les matières favorites de Mallarmé (par exemple glaces, feux, gazes, crèmes, fumées, écumes, nuages, eaux limpides), dans ses formes préférées (cols, jets d'eaux, presqu'îles, corolles, ongles, élans épanouis ou retombés), dans les mouvements auxquels revient toujours sa rêverie (jet, battement, réflexivité, va-et-vient, aveu, pudeur), dans les attitudes essentielles qui composent pour nous son paysage. […] Choses, corps, formes, substances, humeurs, saveurs, tels seront donc, et même pour Mallarmé, les supports et les moyens d'expression premiers du mouvement par lequel il s'invente. (19-20)

On note ici que le geste du critique, tout en explorant les ramifications des thèmes privilégiés d'une œuvre littéraire, vise en retour à justifier une lecture immanente des textes. Il n'est plus question d'images ni de représentations de la matière, mais d'un « univers imaginaire » profondément marqué par un rapport cénesthésique, tout à la fois sensible et sensuel, aux choses et aux substances.

Contemporain de Richard et partisan de l'approche thématique, Barthes a lui aussi fait du thème un outil d'analyse dans ses premiers essais critiques en cherchant à en théoriser la portée herméneutique ([1955] 2002, I). En 1954, dans son *Michelet par lui-même*, il définit le thème comme « un réseau organisé d'obsessions » permettant de comprendre la « structure d'une existence » ([1954] 2002, I : 293), et insiste sur ses propriétés matérielles qui désignent le plus souvent des motifs organiques : parce que « le thème est substantiel », il peut servir à examiner le traitement littéraire de « certaines qualités de la matière » (430). C'est ainsi que Barthes parvient à montrer que Michelet dépeint les objets ou les corps selon des substances dotées de sens spécifiques. Une part importante de ses commentaires porte par exemple sur le sang (la « substance cardinale de l'Histoire ») et la mer (« l'élément génésique primordial »), sans compter d'autres thèmes que le critique organise en typologie, à la manière d'un

tableau classificatoire : « thèmes du sec », « thèmes du vide et de l'enflure », « thèmes du chaud », etc.

Le thème devient ainsi, avec Barthes et Richard, un critère pour examiner les systèmes sémantiques qui se construisent entre des écrits d'un même auteur, sans pour autant réduire ces systèmes à des déterminations psychologiques ou biographiques (comme le font encore de nombreux critiques). Il s'agit, en d'autres termes, d'un parti pris interprétatif destiné à mettre en pratique une analyse renouvelée de l'œuvre littéraire et correspondant aux ambitions du structuralisme naissant. En étudiant des motifs matériels, la critique thématique ne cherche pas seulement à analyser les obsessions d'un auteur ; elle cherche à révéler l'organicité même de son œuvre, la structure fondamentale qui en fait précisément une *matière à commentaire*. On touche ici au cœur du problème de l'imagination matérielle : l'insistance sur les substances et leur perception sensorielle permet de ramener toute création littéraire à l'élémentaire, c'est-à-dire au plus profond, en faisant des œuvres les lieux où « les idées communes deviennent des expériences spécifiques » ([1954] 2002, I : 430) ; elle soustrait les œuvres à leur contingence, voire à leur contexte historique, pour les réinscrire dans des projets singuliers et cohérents, dignes d'être étudiés en tant que tels. L'attention herméneutique qui leur est consacrée suppose une conception du thème comme un réseau de sens dont la composition est si dense qu'elle nécessite les lumières d'un lecteur aguerri pour être clarifiée.

## Matières sans profondeur

J'ai présenté jusqu'ici les principes qui sous-tendent les études littéraires de l'imagination matérielle. Il faut encore remarquer que la plupart des thèmes analysés par la critique thématique renvoient en priorité à des substances et des éléments *naturels* (l'eau, la terre, la pierre, le bois, l'or, le cristal,

etc.). Dans les essais de Richard, pour reprendre cet exemple, il n'est presque pas, sinon jamais, question de matériaux qui connotent la production industrielle moderne, que l'on pense à l'acier, au ciment ou à l'aluminium. Ce silence *a priori* anecdotique s'explique bien sûr par les auteurs étudiés – même les plus contemporains, comme Bonnefoy, Jaccottet ou Guillevic, affichent une sensibilité poétique prononcée pour la nature la plus élémentaire –, mais il est aussi symptomatique de la distance que manifestent la critique littéraire et une part importante du monde intellectuel des années 1950-1960 à l'égard des matières artificielles ou synthétiques.

Un tel constat est particulièrement frappant dans le cas des polymères, que l'on appelle plus couramment les *matières plastiques*, et dont la production industrielle se développe précisément à cette époque. Comme l'a montré Douglas Smith dans un article éclairant (2007), les essayistes, les romanciers et les artistes qui, dès les années 1950, s'intéressent de près à la question des matériaux se montrent souvent ironiques, voire hostiles, face au plastique et à sa prolifération dans la culture matérielle contemporaine. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer des titres comme *325'000 Francs* de Roger Vailland (1955), *Le Chant du Styrène* d'Alain Resnais et Raymond Queneau (1958), ou encore *Mon oncle* de Jacques Tati (1958). Dans toutes ces œuvres, le plastique est toujours représenté comme l'avènement du *simili* en lieu et place des matières naturelles et des techniques artisanales, mais aussi comme la généralisation d'un enthousiasme béat devant les produits manufacturés et le langage publicitaire.

Dans le discours critique, une telle méfiance face aux matières plastiques trouve sa justification dans un ordre de valeurs idéologiques et esthétiques établi sur des critères comme le naturel et l'artificiel, le brut et synthétique, l'authentique et le faux, le profond et le superficiel. L'un des ouvrages qui illustrent le mieux ce phénomène est sans conteste *Mythologies* de Barthes. Paru en 1957, cet essai se donne à lire en grande partie comme

un recueil d'analyses de plusieurs discours sur la culture matérielle d'après-guerre [→ *Roland Barthes,* Mythologies]. Barthes propose une série de réflexions sur les modes de symbolisation à l'œuvre dans la publicité, les médias et les « représentations collectives » en général ([1957] 2002, I : 673). Son champ d'observation ne se limite pas seulement aux formes et aux usages des objets, mais il s'étend également à la « grande morphologie des substances » (729) qui caractérise nos rapports spécifiques aux produits de consommation. On s'en aperçoit par exemple lorsqu'on lit ces lignes de « Saponides et détergents » *:*

> Les chlores et les ammoniacs sont sans aucun doute les délégués d'une sorte de feu total, sauveur mais aveugle ; les poudres sont au contraire sélectives, elles poussent, conduisent la saleté à travers la trame de l'objet, elles sont une fonction de police, non de guerre. Cette distinction a ses répondants ethnographiques : le liquide chimique prolonge le geste de la lavandière battant son linge, et les poudres remplacent plutôt celui de la ménagère pressant son linge et roulant la lessive le long du lavoir incliné. (699)

En exacerbant la valeur symbolique des substances qu'il commente, Barthes entend révéler les projections imaginaires et idéologiques – en un mot : « bourgeoises » – qui informent l'appréhension des produits de consommation par les individus (comme ici les lessives de la marque *Omo*). Dans la plupart des textes des *Mythologies*, les qualités matérielles des objets sont ainsi présentées comme des propriétés sensorielles construites d'abord dans les discours et les représentations : « le profond et le mousseux » des détergents (699), « la nature crémeuse, et donc sopitive » du lait (729), le caractère « mutilant, chirurgical » du vin (729), le « nappé » de la « cuisine ornementale » (770), le « lisse » de la Citroën DS (788), etc. Dans son déchiffrement méticuleux de l'imagination matérielle moderne, Barthes ne dissimule pas le jugement de valeur qu'il porte lui-même sur les matériaux synthétiques. C'est en particulier le cas du plastique, que le critique considère d'abord comme une « matière ingrate » dont l'« apparence à la fois grossière et hygiénique »

(716) est dénuée de sensualité et de profondeur, puis comme une « matière miraculeuse » à travers laquelle se réalisent des « opérations magiques » (804), avant de le qualifier de matériau « ni dur ni profond » qui « doit se contenter d'une qualité substantielle neutre en dépit de ses avantages utilitaires » (805). Véritable énigme sémiologique, le plastique est en définitive perçu par Barthes comme un « spectacle à déchiffrer », mais un spectacle qui suscite toujours un certain soupçon.

Ce regard critique sur les substances des produits de consommation n'est pas sans rappeler l'analyse thématique que le critique déploie dans ses essais littéraires. Dans son *Michelet*, on s'en souvient, Barthes affirmait qu'un thème doit être nécessairement « substantiel », c'est-à-dire doté de significations matérielles « profondes », pour qu'il donne matière à une interprétation. Les notions de *substance* et de *profondeur* constituent en effet les postulats principaux de la critique thématique, voire ses mots d'ordre (Richard y recourt lui aussi avec insistance). Elles servent le plus souvent à justifier l'attention herméneutique que les critiques portent aux œuvres littéraires et à leur opacité sémantique. Or, dans les *Mythologies*, une telle attention herméneutique semble parfois insuffisante pour analyser les matières plastiques et autres objets de la « culture bourgeoise » (849), précisément parce que cette culture est composée de produits artificiels et synthétiques qui résistent à la grille de lecture bachelardienne de l'imagination matérielle. Pire, il semble que pour Barthes la notion de *profondeur* soit elle-même devenue un « mythe » (pensons à la « Publicité de la profondeur ») et que, à ce titre, elle caractérise moins la rêverie de la matière qu'un certain fétichisme moderne de la marchandise.

Cette inconsistance de l'idée contemporaine de profondeur est un phénomène que Barthes n'observe pas uniquement dans la publicité et les médias, mais aussi au théâtre et dans la littérature, notamment chez Arthur Adamov, Jean Cayrol et Alain Robbe-Grillet. Contrairement aux écrivains qui mettent en œuvre des expériences cénesthésiques de la nature, ces auteurs

privilégient une appréhension strictement visuelle du monde en accordant plus d'importance à la surface des objets qu'à la profondeur sémantique des substances. Ce qui retient l'attention de Barthes dans *Le Ping-Pong* d'Adamov, c'est un « objet littéral » (un flipper) dépourvu de « symbolisme », et qui déconcerte la « soif de profondeur » de la critique ([1957] 2022, I : 738-740). Et ce qui le fascine dans l'œuvre de Cayrol, c'est un univers romanesque où « les hommes ne sont, d'abord, au fond, rien d'autre que des objets ». Leur « caractère objectif » ([1955] 2002, I : 154) préfigure en cela cette « littérature objective » emblématisée à la même époque par les romans de Robbe-Grillet[→ *Théories du Nouveau Roman*]. En lisant *Les Gommes* (1953) ou *Le Voyeur* (1955), Barthes constate un « même détournement singulier de la substance » qui rompt avec la sensibilité romantique qu'affectionnent des critiques comme Richard ou Poulet :

> Chez l'écrivain romantique, il est possible d'établir une thématique de la substance, dans la mesure précisément où, pour lui, l'objet n'est pas optique, mais tactile, entraînant ainsi son lecteur dans une expérience viscérale de la matière (appétit ou nausée). Chez Robbe-Grillet au contraire, la promotion du savant, c'est d'isoler les objets, de les retirer de leur fonction et de notre biologie. Robbe-Grillet ne leur laisse que des liens superficiels de situation et d'espace, il leur enlève toute possibilité de métaphore, les coupe de ce réseau de formes ou d'états analogiques qui a toujours passé pour le champ privilégié du poète (et l'on sait combien le mythe du « pouvoir » poétique a contaminé tous les ordres de la création littéraire). ([1964] 2002, II : 295-296)

On remarque à travers cet extrait que le regard critique sur les matières évolue à mesure que Barthes prend conscience des rapports nouveaux qui se nouent entre la littérature et la culture matérielle. Selon lui, l'expérience du monde sensible à l'œuvre chez les auteurs contemporains n'a plus grand-chose à voir avec l'émerveillement poétique pour les profondeurs de la matière, encore en vigueur au temps de Michelet. Ce changement est en fait caractéristique du contexte des années 1950-1960, à savoir un « moment théoriquement fondateur, à comprendre comme

tel, de cristallisation intellectuelle des pensées littéraire, sociologique, philosophique sur la culture matérielle », pour reprendre les mots de Marta Caraion (2020a : 43). La question des matières sans profondeur devient alors une préoccupation centrale dans la littérature et les sciences sociales en France, qui en font un levier pour repenser l'investissement moral des individus dans les objets de consommation[→ *Jean Baudrillard*]. N'oublions pas que c'est précisément dans ce contexte que Georges Perec conçoit l'importance décorative du cuir, du bois, du cuivre et du verre dans l'intérieur bourgeois de Jérôme et Sylvie au début des *Choses* (1965), et que Jean Baudrillard réfléchit, dans *Le Système des objets*, au rôle des matériaux prétendument « authentiques » dans la construction des « valeurs d'ambiance » en lançant cette déclaration sans appel : « L'opposition substances natures / substances de synthèse, tout comme l'opposition couleur traditionnelle / couleur vive, n'est qu'une opposition morale. Objectivement, les substances sont ce qu'elles sont : il n'y en a pas de vraies ou de fausses, de naturelles ou d'artificielles » (1968 : 53).

⋆

Le parcours proposé ici aura peut-être permis de reconstituer une constellation voire une généalogie entre différentes pensées de la matière qui se développent durant les années 1930-1960. Je n'ai fait qu'esquisser les grandes lignes et quelques jalons d'un moment de la critique littéraire en France, en mettant en évidence ses liens avec d'autres savoirs. De l'engouement épistémologique de Bachelard pour la contemplation des substances élémentaires au désarroi sémiologique de Barthes devant le foisonnement des matières synthétiques, l'imagination matérielle est devenue pendant cette période cruciale un outil heuristique pour questionner notre rapport à la culture matérielle, tout en contribuant à forger les modèles herméneutiques encore privilégiés dans l'étude thématique des œuvres. Bien que ces modèles herméneutiques aient été mis en cause par une par-

tie de la nouvelle critique dans les années 1970, sous prétexte qu'ils véhiculaient une conception romantique de la littérarité, ils n'ont jamais vraiment disparu des études littéraires.

De nos jours, les réflexions sur les relations entre imagination et matière continuent de nourrir les recherches sur nos usages des objets et notre appréhension du monde sensible. Il semble même qu'elles aient trouvé un regain d'intérêt dans la recherche littéraire, puisqu'on en trouve des traces, ou du moins des échos, dans certains courants actuels de la critique, notamment dans les travaux de l'ethnocritique [→ ETHNOCRITIQUE DES OBJETS LITTÉRAIRES], mais aussi, plus récemment, dans ceux de la géopoétique (Collot, 2014 ; 2022) ou de l'écopoétique (Cavallin, Romestaing, 2021) qui ont mis la question environnementale au premier plan des nouvelles approches de la littérature. Ces courants explorent à nouveaux frais, c'est-à-dire dans un contexte bien différent de celui des années 1960, les images et les imaginaires matériels à l'œuvre dans les textes, afin de comprendre ce qui nous lie intimement, sensiblement, à la nature. Des matières comme le bois, l'eau ou le sable, de même que des paysages comme les forêts, les mers et les déserts, n'y sont plus seulement des thèmes littéraires, mais des éléments déterminants pour penser notre relation à l'environnement. D'autres réflexions sur les matières se développent aussi depuis les années 1980 en marge des études littéraires, notamment en histoire. Dans les nombreux essais d'Alain Corbin une place importante est en effet accordée aux éléments et aux substances : qu'il s'agisse de la boue, de la mer, de la pluie, de l'arbre ou de l'herbe, l'historien des sensibilités insiste systématiquement sur la nécessité d'examiner de près la rêverie matérielle pour comprendre les configurations affectives qui façonnent les imaginaires sociaux et culturels (Rueff, 2019). Et l'on ne s'étonnera guère que, dans cette démarche, il recoure à maints exemples littéraires ou qu'il convoque çà et là l'éclairage de Bachelard ou de Richard pour étayer ses analyses. Ce prolongement de la philosophie et de la critique dans l'enquête historienne rappelle finalement combien

l'attention esthétique à la matière est encore une question profonde dans les sciences humaines.

## Bibliographie


Adamov Arthur, *Le Ping-pong*, *Théâtre*, Paris, Gallimard, « NRF », 1955, t. II.

Bachelard Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* [1938], Paris, Vrin, 1993.

– *La Psychanalyse du feu* [1938], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985.

– *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

Barthes Roland, « Jean Cayrol et ses romans » [1952], *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. I.

– *Michelet par lui-même* [1954], *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. I.

– « Du nouveau en critique » [1955], *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. I.

– *Mythologies* [1957], *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. I.

– « Littérature objective » [1954], repris dans *Essais critiques* [1964], *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. II.

Baudrillard Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, « Tel », 1968.

Bellet Roger, « Jules Vallès et le Livre : l'encre et le sang », *Romantisme*, n° 44, 1984.

Cavallin Jean-Christophe, Romestaing Alain dir., *Écopoétique pour des temps extrêmes*, dossier de *Fabula LHT* [en ligne], n° 27, 2021 : https ://www.fabula.org/lht/27/

Collot Michel, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

– *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.

– *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, José Corti, 2022.

Corbin Alain, *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles* [1982], Paris, Flammarion, « Champs », 2008.

– *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage* [1988], Paris, Flammarion, « Champs », 2010.

– *Le Ciel et la mer* [2005], Paris, Flammarion, « Champs », 2014.

– *Histoire buissonnière de la pluie* [2013], Paris, Flammarion, « Champs », 2017.

– *La Fraîcheur de l'herbe. Histoire d'une gamme d'émotions de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Fayard, 2018.

Genette Gérard, « L'or tombe sous le fer », *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966.

Gourio Anne, *Chants de pierres*, Grenoble, ELLUG, « Ateliers de l'imaginaire », 2005.

Husserl Edmund, *Recherches logiques* [1900-1901], t. II : *Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, part. 1, trad. Hubert Élie, Arion L. Kelkel et René Schérer, Paris, PUF, « Épiméthée », 1961.

Mouchard Claude, « Terre, technologie, à propos du deuxième chapitre de *Bouvard et Pécuchet* », *Littérature*, n° 15, 1974.

MOUTOTE Daniel, *Les Images végétales dans l'œuvre d'André Gide*, Paris, PUF, 1970.
PEREC Georges, *Les Choses : une histoire des années soixante* [1965], postface de Jacques Leenhardt, Paris, Union générale d'éditions, 1981.
PONGE Francis, *Le Parti pris des choses* [1942], *Œuvres complètes*, éd. Bernard Beugnot *et al.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. I.
RESNAIS Alain, *Le Chant du Styrène*, scénario de Raymond Queneau, Les Films de la Pléiade, 1958.
RICHARD Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1954.
– *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1955.
– *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1961.
– *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1964.
– *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1967.
– *Études sur le romantisme*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1970.
– « Scènes d'herbe », *Littérature*, n° 67, 1987.
ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommes*, Paris, Minuit, 1953.
– *Le Voyeur*, Paris, Minuit, 1955.
ROUSSET Jean, « Les eaux miroitantes », *Baroque*, n° 3, 1969 : http ://journals.openedition.org/baroque/275
SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire* [1940], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1986.
– *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], Paris, Gallimard, « Tel », 1976.
– « L'Homme et les choses » [1944], *Situations*, Paris, Gallimard, 1947, t. I.
SMITH Douglas, « "Le temps du plastique" : The Critique of Synthetic Materials in 1950s France », *Modern & Contemporary France*, vol. 15, n° 2, 2007.
TATI Jacques, *Mon Oncle*, 1958.
VAILLAND Roger, *325'000 Francs* [1955], Paris, Buchet-Chastel, 2003.

## Gaston Bachelard

Gaston Bachelard est un auteur doublement incontournable dans le champ des études sur la culture matérielle. Pour certains, ses travaux d'épistémologie des sciences naturelles sont au fondement d'une nouvelle approche de la connaissance empirique. Pour d'autres, ses essais sur « l'imagination matérielle » ont radicalement bouleversé la manière de concevoir les liens entre la littérature et le monde sensible. En réalité, son œuvre philosophique est moins contradictoire qu'on le dit parfois ; elle déploie plutôt deux perspectives complémentaires sur l'appréhension des objets et de la matière en général.

Dans l'un de ses premiers ouvrages, *La Formation de l'esprit scientifique* (1938), Bachelard propose de réaliser ce qu'il présente comme une « psychanalyse de la connaissance objective ». Ce projet, qui traverse une part importante de ses écrits, consiste à identifier les « obsessions primitives » qui existent dans les sciences de la matière, en examinant les conditions d'apparition de la raison scientifique lorsque l'expérience intuitive de la nature se confronte à des « obstacles épistémologiques », autrement dit lorsque la compréhension première ou familière d'un phénomène se trouve reconsidérée par l'analyse empirique. La découverte des écrits de Jung incite le philosophe à se pencher en particulier sur l'histoire de l'alchimie pour montrer comment la chimie moderne s'est lentement affranchie de la connaissance archaïque tournée vers le « tout symbolique » et la « séduction substantialiste ». Mais d'autres « obstacles épistémologiques » sont examinés dans cet ouvrage, notamment le fameux exemple du mot « éponge », auquel le langage commun recourt souvent de manière abusive pour expliquer des réalités physiques très variées.

Malgré l'apparent positivisme de son épistémologie – pensons à des titres comme *Le Rationalisme appliqué* (1949) ou *Le Matérialisme rationnel* (1953) –, Bachelard ne néglige jamais ce qu'il nomme « l'esprit préscientifique », mais s'applique plutôt à montrer que celui-ci relève d'abord d'un rapport contemplatif aux substances et aux choses. Il consacre même à ce sujet ses essais les plus célèbres : *La Psychanalyse du feu* (1938), *L'Eau et les rêves* (1942), *L'Air et les songes* (1943), *La Terre ou les rêveries de la volonté* (1948) et *La Terre ou les rêveries du repos* (1948). Cette série d'études aux titres suggestifs se donne comme une vaste exploration des expériences affectives des quatre éléments et de leurs mises en forme littéraires. Dans la perspective de Bachelard, « la matière est l'inconscient de la forme » : cela signifie que les images verbales que produit la contemplation du monde physique ne sont ni des métaphores ni de simples chimères, mais des prises textuelles qui permettent de « sympathiser avec la rêverie créatrice, en essayant de pénétrer jusqu'au noyau onirique de la création littéraire, en communiquant, par

l'inconscient, avec la volonté de création du poète » (1942 : 70). On trouve ainsi dans la plupart dans ses autres ouvrages – *Lautréamont* (1939), *La Poétique de l'espace* (1957) ou *La Poétique de la rêverie* (1960) – un même souci phénoménologique des matériaux qui composent les univers imaginaires d'auteurs anciens et modernes. Cette façon singulière de sonder l'imagination des écrivains en restant au plus près de leur expérience esthétique du monde matériel aura une importance décisive dans la critique littéraire jusqu'à nos jours.

*Jacob LACHAT*
*Université de Fribourg*

### Pour aller plus loin…

Milner Max, « L'influence de Bachelard sur la critique littéraire en France », *Cahiers Gaston Bachelard*, n° 10, 2008.

Rodrigo Pierre, « Sartre et Bachelard. Variations autour de l'imagination matérielle », *Cahiers Gaston Bachelard*, n° 8, 2006.

Starobinski Jean, « La double légitimité », *Revue internationale de philosophie*, n° 150, 1984/38.

## Roland Barthes, *Mythologies*

Les *Mythologies* ont constitué un véritable événement intellectuel dès leur parution en 1957. Cet essai majeur de la sémiologie est rapidement devenu un ouvrage matriciel pour plusieurs penseurs et écrivains contemporains (Baudrillard, Perec) qui y ont vu un éclairage nouveau sur l'idéologie de la consommation. Une telle notoriété est en partie due à la portée du propos de Roland Barthes, qui déborde largement le champ des études littéraires. Elle est aussi liée à la structure *bifide* du livre : celui-ci comporte, d'une part, un ensemble de courts textes de circonstance publiés entre 1954 et 1956, et d'autre part une réflexion théorique sur la notion de « mythe » et sa pertinence pour analyser les produits de la « culture bourgeoise ». Barthes donne du mythe une définition minimale inspirée de sa lecture de Saussure (« le mythe est un langage ») et en fait un concept opératoire pour déchiffrer les « fausses évidences » en circulation dans les médias et la publicité, ainsi que dans certains discours politiques et intellectuels.

Les analyses qui composent les *Mythologies* portent essentiellement sur des « faits d'actualité » : des événements récents (expositions, spectacles, etc.), mais surtout des images et des éléments de langage glanés dans la presse, dont le sémiologue cherche à dégager des modes de signification communs. Parmi les exemples retenus figurent nombre d'objets qui sont à chaque fois l'occasion d'interroger les imaginaires matériels liés à la consommation. Barthes porte son attention sur une panoplie de « choses » ordinaires, des jouets pour enfants aux nouveaux modèles automobiles (la Citroën DS), en passant par des produits de nettoyage et d'alimentation ; il se penche également sur plusieurs objets iconographiques (photos de magazines, corps d'acteurs de cinéma, etc.) et littéraires (le Nautilus). Si bien que le monde d'objets dont il décortique – non sans une certaine ironie – la dimension à la fois matérielle et morale apparaît en définitive comme un monde de « représentations collectives » ; un monde où tout élément matériel fait signe pour la raison même qu'il donne lieu à des projections idéologiques.

Plus de cinquante ans après leur publication, les *Mythologies* peuvent aujourd'hui se lire comme une puissante entreprise de démystification et un effort de distanciation sans précédent. En enquêtant sur les métamorphoses de la culture matérielle des années 50, Barthes propose, selon son expression, une « ethnographie » de la France qui lui permet de montrer que, sous les objets et les idées prétendument modernes, se cachent la plupart du temps de très vieux fantasmes.

*Jacob Lachat*
*Université de Fribourg*

## Pour aller plus loin…

Bellon Guillaume, Vachaud Pauline dir., *Le devenir-roman des* Mythologies *de Barthes*, dossier de la revue *Recherches & Travaux* [en ligne], n° 77 : https ://journals.openedition.org/rechtrav/395.

Samoyault Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 2015.

Smith Douglas dir., Mythologies *at 50 : Barthes and Popular Culture*, dossier de la revue *Nottigham French Studies*, vol. 47, n° 2, 2008.

# Gens de plume.
# Le monde matériel de l'écrit

*Marine Lépinard*
*EHESS*

La représentation de l'écrivain au travail est omniprésente dans l'imaginaire de l'écriture littéraire, et longue est la galerie des portraits d'auteurs capturés dans leurs environnements familiers. Un intérieur intime, confortable, isolé : qu'il soit ostensiblement décoré ou sobrement composé, ordonné ou incohérent, il n'est pas rare que l'on espère comprendre de cette disposition d'espace quelque chose d'une disposition d'esprit. L'auteur est au centre, à sa table ou à son bureau, le geste suspendu ; s'il n'est pas devant sa machine à écrire, il tient une plume – plume d'oiseau ou stylo-plume –, la tête légèrement penchée et l'air absorbé. La main qui n'écrit pas vient soutenir la tête, le menton, ou immobilise la feuille de papier. Sur la surface boisée s'amoncellent divers objets : feuilles ou cahiers, piles de livres, fiches, lampe de bureau, encrier, dictionnaire, mais encore lunettes, carafe ou verre d'eau, pipe ou cigarettes, pots à crayons, enfin divers objets décoratifs, attendus ou incongrus.

Si l'image est omniprésente, les objets qui la peuplent sont rarement regardés au-delà de leur rôle accessoire. Ils sont pourtant le « lieu de l'action » (Bustarret, 2015), là où la littérature se fait, advient, le point de jonction entre le corps vivant, physique, de l'écrivain ou l'écrivaine en train d'écrire, et ce qui est (ou sera) considéré comme leur œuvre littéraire. À la croisée de l'objet per-

sonnel et de l'outil de travail, ils *font* l'empreinte – trace laissée là où l'on a passé – et rappellent, dans leur nécessité, qu'écrire est avant tout une intervention sur la matière. En ce sens, leur sort est semblable à celui des instruments, cette catégorie d'objets utilisés pour faire ou créer autre chose : ils se devinent plus qu'ils ne se voient, en filigrane de l'écriture ou du manuscrit. Leur présence discrète, fantomatique, est pourtant chargée d'une densité étrange, volontiers mythique, de la littérature en train de naître.

Ils sont difficiles car ils posent d'assez sérieux problèmes de définition et de regard. La lecture de l'enquête de Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, parue en 1978 et dans laquelle sont interrogés vingt-cinq auteurs et autrices, en donne un très riche aperçu. Dans son projet initial, le journaliste espère que « s'enquérir de la manière dont un auteur taille ses crayons, de la couleur du papier qu'il utilise, de la marque de sa machine à écrire » lui permettra d'approcher le « mystérieux pouvoir » de ses mots (5). Et pourtant : non seulement l'enquête ne permet pas de conclure à une méthode de travail idéale, tant elles sont plurielles et singulières, mais elle en réunit une mosaïque vertigineuse : les fétichistes répondent aux minimalistes, les accumulateurs aux adeptes du vide ; on rencontre des amoureux de stylo-plume, bic, crayon, machine à écrire ou tout à la fois. Pour les horaires, les occasionnels se distinguent des fonctionnaires de l'écriture, des moines, des matinaux et des nocturnes, sans compter celles et ceux qui n'en ont pas. Les amateurs du fil de la plume s'opposent à ceux des marches à l'étoile et des plans rigoureux ; les partisans du silence absolu aux travailleurs en musique et aux férus de vacarmes – sans oublier les écrivains de fond du lit, de bistro, de campagne isolée, de cuisine ou de grenier [→ *Jean-Louis de Rambures,* Comment travaillent les écrivains ?].

Cette liste, aussi amusée soit-elle, souligne combien il est difficile d'observer les objets d'écriture en dehors de leur dimension anecdotique ou biographique. Leur nature et leurs usages sont si variés, et si propres au projet d'écriture pour lequel ils sont utilisés, qu'une montée en généralité est souvent périlleuse.

Tout autant que de décider où doit s'arrêter le regard : peut-on observer la plume sans le papier, le papier sans le bureau, le bureau sans la chaise, etc., et le lit doit-il être inclus si l'auteur précise qu'il n'écrit jamais en dehors ? Faudrait-il s'en tenir rigoureusement au couple instrument/support, ou questionner plus largement toute matérialité à laquelle les écrivains se réfèrent dans leur travail, quitte à devoir inclure celle, limite et pourtant souvent évoquée, d'un horaire, d'un son, d'un paysage par la fenêtre ou de la couleur d'un ciel ?

La piste ici privilégiée se concentre sur le couple instrument/support mais ne voudrait s'y réduire : elle propose d'observer les modalités de surgissement des objets au sein de l'écriture, lorsque celle-ci se réfère à sa propre matérialité, à sa condition matérielle. Il s'agit de réfléchir à partir des objets d'écriture sur ce que c'est qu'écrire, sur ce qui se construit – ou est construit – autour du geste d'écrire, et d'écrire de la littérature, aux XIX^e^ et XX^e^ siècles.

De quoi ces surgissements de l'objet dans l'écriture sont-ils le lieu ? À cette question, le présent chapitre en retient quatre : un lieu de négociations, de singularisations, de travail, et d'absences. Il partage ainsi la conviction, avancée par George Perec dans *Penser/Classer*, que les objets d'écriture nous disent quelque chose de l'activité littéraire et de l'expérience d'écrire :

> [C]e sera, une fois encore, une manière de marquer mon espace, une approche un peu oblique de ma pratique quotidienne, une façon de parler de mon travail, de mon histoire, de mes préoccupations, un effort pour saisir quelque chose qui appartient à mon expérience, non pas au niveau de ses réflexions lointaines, mais au cœur de son émergence. ([1985] 1998 : 23)

## Négociations

Un lieu, tout d'abord, pour observer les contraintes, les résistances qu'opposent parfois les objets à celui ou celle qui les manie, jusqu'à laisser trace de leur dysfonctionnement dans le

texte. L'objet s'invite dans l'écriture lorsqu'il la frustre : ce peut être parce qu'il est mauvais, parce qu'il pèse, casse, bave, résiste ou freine le geste. Ce peut être encore parce qu'il est inadapté au projet d'écriture de celui qui l'utilise, à l'instar de Goethe qui déplore la plume pour l'écriture nocturne, dans *Poésie et Vérité*, et lui préfère le glissement souple du crayon qui sait le maintenir dans son demi-sommeil : « plus d'une fois, il m'[est] arrivé que le grincement et les éclaboussures de ma plume me réveill[ent] de mon état de poète somnambule, étouffant une petite création naissante » ([1811] 1993 : 94). Un autre cas de figure tient aux maladresses, aux difficultés de maniement ou aux peines du scripteur, qui peuvent prendre la forme d'une lutte un peu âpre – telle que la dépeint Cocteau dans *La Difficulté d'être*, lorsqu'il « se bat avec l'encre » ([1947] 1989 : 83) – ou bien légère, à l'instar d'Alfred de Musset, qui s'excuse, dans une lettre à son amie Caroline Jaubert, du peu de lisibilité du quatrain qu'il offre à sa lecture : « je viens de laisser tomber ma plume et de faire un pâté. Le mot endommagé est "comme" » (1985 : 318). Au-delà de leur caractère anecdotique, ces surgissements de l'objet rappellent qu'écrire est un geste (de la main le plus souvent, mais pas seulement ni exclusivement) qui dépend d'une matérialité indispensable : d'un outil qui marque, grave, incruste ou trace, et d'un support qui reçoit. Le philosophe Vilém Flusser, dans un article qui propose de réfléchir à la spécificité de ce geste, observe qu'il entre sans cesse en négociation – heureuse ou malheureuse – avec la matière qu'il manie. Cela tient, dit-il, à « la complexité des couches ontologiques qu'il mobilise » ([1999] 2014 : 2) de manière simultanée. Car il faut, en effet, pour écrire :

> – Une surface vide ;
> – Un outil pour mettre ou enlever du matériau sur cette surface ;
> – Des formes pour mettre sur la surface (des formes que nous avons, dans le cas du crayon par exemple, en mémoire, et dans le cas de l'ordinateur, des formes dont la mémoire est stockée par la machine) ;

– Des règles qui ordonnent ces formes (l'orthographe et les règles de graphie) ;
– Une langue parlée signifiée par des formes ;
– Des règles qui ordonnent la langue (grammaire) ;
– Une idée à articuler dans cette langue ;
– Un motif pour articuler cette idée. (2-3)

Pour que le geste fonctionne, c'est-à-dire pour qu'il soit possible de l'exécuter naturellement et « sans y songer », il faut que chacune de ces « couches ontologiques » puisse se déployer en coexistence avec les autres sans que rien ne vienne l'*empêcher*. Les instruments d'écriture sont aussi indispensables qu'insuffisants pour écrire tout à fait. La négociation qui se joue est celle de leur discrétion, presque leur effacement, afin que le reste du geste – la place « du penser » – ne soit pas entravé : « comment voulez-vous décrire, sans un certain arbitraire, un processus dont la réussite exige précisément que l'on évite de penser à soi-même ? », demande Françoise Sagan à Jean-Louis de Rambures lorsqu'il s'enquiert de sa méthode (143).

Chaque scripteur exploite donc à sa façon « *chemin faisant*, les spécificités plastiques d'un matériel donné, pour fabriquer non seulement un objet maniable, mais un environnement approprié, où se mouvoir avec aisance » (Bustarret, 2015 : 5). Plusieurs dimensions entrent en jeu dans la constitution d'un tel environnement. La première est évidemment personnelle, et chaque écrivain ou écrivaine élabore, à sa manière, ses tactiques pour allier au mieux l'aisance intellectuelle et l'aisance gestuelle. L'enquête de Jean-Louis de Rambures montre combien ces tactiques relèvent d'une exploration lente et progressive qui est aussi celle de soi, ses rythmes, ses contraintes, ses préférences, ses « goûts » (pour reprendre les termes de Perec). En ce sens, l'instrument d'écriture n'est qu'une partie seulement d'un environnement complexe qui peut nécessiter, en plus d'une surface et d'un outil, des sons, des horaires, mais aussi d'autres gestes et d'autres activités : J.M.G. Le Clézio relève combien le bruit l'aide à écrire, en particulier le « fracas des marteaux-piqueurs »

(98) ; José Cabanis, du fait de son travail journalier, écrit « entre deux ou cinq heures du matin et l'aube » (42) ; quand Michel Leiris remarque « qu'une partie du livre se fait justement pendant la promenade du chien », de sorte qu'il n'a qu'à revenir pour se mettre à écrire les idées qui se sont formulées pendant la marche (101).

Une seconde dimension est historique et sociale, puisque ces stratégies dépendent également des objets mis à disposition du scripteur, de ses apprentissages scolaires ou professionnels, de ses modèles, etc. L'histoire des conditions matérielles de la production écrite aux XIX^e^ et XX^e^ siècles révèle par ailleurs des efforts constants d'élimination des contraintes imposées par l'instrument : au sortir de la Révolution, la plume d'oie est la plus largement utilisée, et sa flexibilité s'accorde au papier vergé, mais elle nécessite de s'interrompre autant pour la recharge d'encre que pour en retailler l'extrémité qui s'émousse au fil de l'écrit. À partir de 1846, la fabrication industrielle de la plume d'acier anglaise s'implante et se répand progressivement en France, malgré l'engouement que continue de susciter la plume d'oie, historiquement rattachée au panache de l'écriture littéraire. Si elle déleste des gestes de taille et des accessoires qui y étaient associés, tels que les taille-plumes et les canivets, les auteurs doivent encore s'interrompre pour la tremper dans l'encre : c'est à la fin du XIX^e^ siècle que le stylo-plume, ou « plume réservoir », remplace le porte-plume et leur permet non seulement de s'affranchir des encriers en flâneries, en promenade ou en voyage, mais aussi d'écrire des pages entières sans plus se préoccuper de voir la ligne se tarir. Après 1945, la commercialisation en masse du stylo-bille permet d'oublier cette fois tout à fait les gestes de recharge, mais aussi les buvards et les inconvénients liés au séchage d'une écriture liquide, grâce à une encre visqueuse qui s'écoule par l'intermédiaire d'une bille métallique à rotation.

Un changement s'opère par ailleurs avec l'apparition à la fin du XIX^e^ siècle de la machine à écrire, qui se généralise et se

popularise tout au long du siècle suivant. Si elle ne dispense pas des gestes de préparation et d'exécution – que les brevets successifs tendent par ailleurs à simplifier –, elle permet de passer outre l'étape de transcription de l'écriture manuscrite à l'écriture imprimée en produisant des documents directement sous forme dactylographiée. L'univers du brouillon d'écrivain s'en trouve profondément reconfiguré[→ *Ordinateur*].

Mais ces différentes innovations ne font jamais disparaître complètement les contraintes liées aux instruments : elles viennent plutôt bouleverser et reconfigurer chaque fois les possibles de l'écriture, les habitudes, les postures, les apprentissages, les étapes de la rédaction depuis le brouillon jusqu'à la version finale. Roland Barthes, dans son entretien pour l'enquête de Rambures, évoque la difficulté d'adopter de nouveaux instruments d'écriture, tant ceux-ci ont un effet direct sur la forme de l'écriture, et donc, en définitive, sur les mots mêmes du texte :

> Il faut que j'apprenne vraiment à taper à la machine. Philippe Sollers à qui j'ai parlé de la question m'a, du reste, expliqué comment, à partir du moment où l'on réussit à taper à une vitesse suffisante, l'écriture directe, à la machine, créait une sorte de spontanéité particulière qui a sa beauté. Ma conversion, je l'avoue, est loin d'être acquise. Je doute même que je puisse un jour cesser tout à fait d'écrire à la main, aussi passéiste et individualiste que ce soit. (15-16)

Le terme de « conversion » laisse entendre qu'il s'agit d'un changement radical et profond, non seulement de l'écriture, mais aussi de l'écrivain : une occasion d'observer de plus près la métonymie qui associe si souvent le scripteur à son instrument (« gens de plume »), et l'instrument à l'écriture (« prendre la plume » ; mais aussi la « briser », arrêter d'écrire par lassitude ; la « quitter », cesser définitivement d'écrire, etc.), en leur supposant volontiers une même forme, une même nature – une substance en commun.

## Singularisations

Quand l'objet se fait connaître dans l'écriture, cette dernière peut tout autant dire la préférence, l'affinité, voire l'intimité que son utilisateur entretient avec lui. Les auteurs admettent volontiers que l'on a (ou que l'on est) l'écriture de son objet. Flaubert écrit à Maxime Du Camp en 1865 : « Prends garde, tu es sur une pente ! Tu as déjà abandonné les plumes d'oie pour les plumes de fer, ce qui est le fait d'une âme faible » (Du Camp, [1882] 1906 : 300) ; quand Roland Barthes, une centaine d'années plus tard, fustige à son tour le stylo-bille et sa tiédeur : « Je dirais même, un peu méchamment, qu'il existe un "style Bic" qui est vraiment de la "pisse copie", une écriture purement transcriptive de pensée » (Rambures, 1978 : 14). La hiérarchisation qui, à cent années d'écart, érige ainsi certains instruments et le style qui leur est associé, montre qu'ils sont investis d'une capacité à *situer* – l'écriture, l'écrivain, et leur valeur commune – au sein de l'institution littéraire, et participent éventuellement à dessiner la frontière entre « grande » littérature et paralittérature. S'il leur est admis la capacité de singulariser, de symboliser, l'écrivain qui les adopte et la forme de son écriture, cela n'est pas sans rapport avec la façon dont la littérature se transmet et se patrimonialise depuis le XIX^e^ siècle.

Pendant la période romantique, la médiatisation croissante des écrivains attise l'appétit public pour leurs vies intimes, les anecdotes littéraires et les inédits. L'essor spectaculaire de la presse et de l'édition donne une nouvelle ampleur et une visibilité accrue aux auteurs de littérature, dans une période de « sacre de l'écrivain » (Bénichou, 1988). Dans ce contexte, l'objet d'écriture est évidemment personnel et singulier – il est taillé, préparé, manié –, mais il devient également l'extension du corps, de la pensée, du génie de l'écrivain. À la disparition de ce dernier, il se fait relique, venue du labeur et nimbée du mystère de la création, par laquelle un peu de la substance littéraire

est passée. Le manuscrit lui aussi est investi de sacralité : c'est un objet intime et d'entre-soi que l'on orne, que l'on montre à de rares élus, que l'on offre ou dédicace. Unique et précieux, il s'oppose à la circulation abondante et incontrôlée de la page imprimée, offerte à tous les regards. Dans un siècle qui voit grandir l'intérêt pour les coulisses de la littérature, tout ce qui renvoie au travail de l'écriture – le vaste univers du « brouillon », objets, manuscrits, plans, esquisses voire dessins – gagne progressivement de la valeur et de l'attention.

D'un régime où chaque objet est par nature unique (plume et manuscrit) et reflète – voire incorpore – la singularité du scripteur, l'industrialisation fait entrer dans un régime d'objets indifférenciés, anonymes et abondants. En faisant ainsi peser un risque sur le geste créateur et sa singularité, elle a pu contribuer à porter une attention nouvelle à la matérialité de l'écrit : non plus seulement aux objets d'écriture et aux supports, mais à leur usage, particulier, distinctif, inventif. Les écrivains du XX^e^ siècle ont volontiers exploré les façons diverses dont ils pouvaient investir la matérialité de l'écriture, entendue parfois dans le sens plus large et plus abstrait de la spatialité d'une page, la disposition d'une écriture, la force d'une typographie, etc. En ce sens et sans les réduire à ces seuls gestes, le *Coup de Dés* de Mallarmé et, vingt ans plus tard, les *Calligrammes* d'Apollinaire habitent et explorent un espace qui relevait jusque-là du seul pouvoir des imprimeurs : celui de la page typographiée, laquelle peut offrir des « moyens matériels » spécifiques et puissants pour incarner le texte littéraire. Valéry a partagé ses impressions de la première lecture que lui fit Mallarmé du *Coup de Dés*, et de l'occasion qu'il eut d'en observer la disposition originale :

> Mallarmé avait longuement réfléchi sur les procédés littéraires qui permettraient, en feuilletant un album typographique, de retrouver l'état que nous communique la musique d'orchestre ; et par une combinaison extrêmement étudiée, extrêmement savante des moyens matériels de l'écriture, par une disposition toute neuve et profondément méditée des blancs, des pleins et des vides, des

> caractères divers, des majuscules, des minuscules, des italiques, etc., il était arrivé à construire un ouvrage d'une apparence véritablement saisissante. ([1944] 1957 : 779)

Ce regard posé sur l'auteur et son instrument d'écriture singulier, puis sur l'utilisation singulière de la matière à sa disposition, n'est pas sans faire écho aux processus de patrimonialisation de la littérature, dès le XIX^e^ siècle, par lesquels l'objet dit « d'écrivain » acquiert une valeur économique et symbolique croissante. Si l'on observe dans le détail quelques couples célèbres, tels que Victor Hugo et sa « malle aux manuscrits » qui inaugurent la naissance du département des manuscrits de la BnF, les cahiers de Marcel Proust et leurs innombrables « paperolles » (nommées ainsi par sa gouvernante Céleste Albaret), Balzac et la trace de son café sur les manuscrits de la collection Lovenjoul, etc., on s'aperçoit que l'auteur n'est pas le seul acteur de cette symbolisation, loin s'en faut : les proches, les descendants, les biographes ou les spécialistes, enfin les institutions culturelles participent très tôt à une mise en récit des objets – à leur existence narrative et, de fait, à leur préservation et leur valorisation. Les objets d'écrivains sont remarqués, racontés, fantasmés, dans la presse ou dans les biographies, en même temps qu'ils sont, dans une société de plus en plus marquée par un appétit pour la collection et pour le manuscrit littéraire (Ariès, Duby, 1987 : 456), achetés ou vendus aux enchères, exposés, archivés, protégés dans les « lieux de mémoire » que deviennent les maisons d'écrivain.

Ces pratiques agissent dans le sens d'une substantiation de la littérature dans les instruments et supports, réceptacles de l'écriture : en eux survit une part de l'auteur, une part de son œuvre, une part de son inaccessible et incompréhensible travail. L'anthropologue Daniel Fabre a montré combien l'état actuel des archives littéraires bien souvent hérite du projet « par lequel l'écrivain élabore sa propre transfiguration », mais aussi combien l'idée même de littérature est configurée par rapport à cette matérialité, qui lui fait office à la fois de *document* et de *monument* :

> La malle aux manuscrits – devenue, à la fin, un homme métallique – grandit donc avec l'œuvre et voyage avec son auteur. L'archive, dans ce cas, devient consubstantielle à l'acte d'écrire et à l'écrivain ; elle produit un *corpus*, un corps en croissance, un corps à la fois intime et distant […]. Tout écrivain vit dédoublé, comme Hugo, contenant à la fois l'être mortel qu'il sait être et l'être trans-historique dont la présence, la survie et peut-être l'immortalité sont le fait de « la littérature » qu'il se représente comme un organisme fondé non seulement des auteurs et de leurs livres publiés, mais aussi de la foule de plus en plus dense de leurs écritures et de toutes les traces, actuelles et à venir, de leur présence. (2005 : 218)

Si l'instrument d'écriture joue un rôle certain dans la mise en récit et la transmission des « grands auteurs », il perd en singularité, en visibilité, en monumentalité chez les auteurs dits de « paralittérature ». Ce peut être dès l'écriture, lorsque les exigences de productivité ne leur permettent pas d'élaborer, en même temps que l'écriture, une matérialité durable, soignée et précieuse : le temps manque pour orner les manuscrits, par exemple, mais aussi pour en produire dès l'apparition de la machine à écrire et du tapuscrit, et bien souvent la matière est avalée par le processus de publication. Dans le cas de Souvestre et Allain pour *Fantomas*, c'est le temps d'écrire tout court qui est mis en jeu par l'invention d'une méthode d'écriture par dictée : l'instrument principal du procédé est ici le phonographe, et les dactylographes – métier peu visible et très majoritairement féminin – jouent un rôle prépondérant.

Le peu d'importance et de valeur attachées à ces objets, à leur mise en récit et à leur conservation, participe encore à leur invisibilité. Lucien Bourgeois, dans son autobiographie, s'interroge ainsi : « je ne sais quel sort sera fait à mon récit : autant il contient de pages, autant de dimanches j'ai passé à l'écrire, sur ma petite table où il y a tout juste place pour mon cahier et mon dictionnaire universel à 2fr.50, devant ma fenêtre et l'insipide physionomie du faubourg que nous habitons » ([1925] 2016 : 138). Si la petite table, le cahier et le dictionnaire font bien difficilement – ou différemment – *monument*, Lucien Bourgeois

reconnaît lui aussi la proximité qu'entretient son écriture avec son environnement et ses conditions d'émergence [→ OBJETS DE NÉCESSITÉ ET PRÉCARITÉS MATÉRIELLES DANS LA LITTÉRATURE : L'EXEMPLE DES LITTÉRATURES OUVRIÈRES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^E SIÈCLE]. « Insipides » selon ses mots, mais loin d'être insignifiants : les qualificatifs qu'il utilise soulignent que la relation qu'entretiennent les auteurs avec leurs objets dépend aussi de la conception que la société, dans son ensemble, se fait de la littérature et de la façon dont elle se fabrique.

## LIEUX DE TRAVAIL

L'écriture peut évoquer les objets qui la façonnent dans le cadre plus large d'une réflexion sur elle-même, sur la spécificité du travail littéraire, sur le rôle étrange et contradictoire qu'y joue toute matière : selon Claude Simon, une description « dit toujours d'autres objets que les objets que nous percevons autour de nous » (1970 : 9). Les écrivains du XX^e siècle ont volontiers décrit l'influence de la matérialité sur le processus créatif lui-même et l'étroite relation qui les lie : Francis Ponge, Georges Perec, Jean Cocteau ont, chacun à leur manière, exploré les liens complexes entre matière écrite et matière pour écrire. Claude Simon, dans sa préface à *Orion Aveugle* éditée dans la collection « Les sentiers de la création », fait de l'acte matériel d'écrire, de sa lenteur et ses cheminements, le lieu même de l'invention littéraire :

> Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier il n'y a rien, sauf un magma informe de sensations plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés, et un vague – très vague – projet. C'est seulement en écrivant que quelque chose se produit, dans tous les sens du terme. (1970 : 6-7)

Il souligne la contradiction d'un geste qui ne produit jamais la matière dont il parle : « aucune goutte de sang n'est jamais tombée de la déchirure d'une page où est décrit un person-

nage» (8). Dans ce basculement de l'informe à la forme, de l'épars à l'amas, dans cette création de matière impalpable, il y aurait quelque chose d'une fréquentation de soi ; un devenir autre, devenir matière, par l'écriture. L'espace de la page est aussi celui dans lequel l'écrivain ou l'écrivaine côtoie son écriture en train de se faire, ou faite et à disposition, ou à faire ; et ce mélange de temporalités en fait un lieu particulier où s'observer et se répondre. Car là où l'auteur écrit, il se relit, éventuellement se corrige, réécrit, reformule. Depuis cet atelier où il n'est encore que l'unique témoin, il prépare son texte à la métamorphose qui le fera passer de ses seuls yeux aux yeux d'autrui. Pour Alfred de Musset, le même état du texte peut faire éprouver des sensations bien distinctes, selon qu'il s'agit du temps de l'écriture ou du temps de relecture : « Mais quelle singulière et triste impression / Produit un manuscrit ! – Tout à l'heure, à ma table, / Tout ce que j'écrivais me semblait admirable. / Maintenant, je ne sais, – je n'ose y regarder. » ([1833] 2016 : 218). Quant à Roland Barthes, c'est en intervenant lui-même sur la matérialité de son texte qu'il rend possible sa métamorphose pour le regard d'autrui, car il lui faut d'abord tout écrire à la plume (la part de soi), avant de recopier intégralement le texte à la machine à écrire (la part pour autrui) : « jusqu'à présent ces deux étapes […] étaient, en quelque sorte, sacrées pour moi » (Rambures, 1978 : 15).

Si écrire oblige à ce long côtoiement, la façon dont les objets manifestent le texte peut ainsi jouer un rôle dans le processus de travail : cela ne tient pas tant de leur nature intrinsèque que de la façon dont l'auteur les investit – de quel rôle, de quelle étape, de quelle présence il les *charge*. La matérialité de l'écriture est configurée, pétrie, chargée des enjeux qui entourent le geste d'écrire de la littérature (précisément comme fait historique), et le rapport qu'entretient l'écrivain avec elle est aussi lié aux usages sociaux qui entourent, au même moment, cette matérialité.

C'est encore le lieu d'un travail de recherche pour reconstruire et penser, le plus souvent *a posteriori,* les traces du proces-

sus d'écriture, car il est rare que le monde matériel de l'écrivain s'offre au regard en train d'être manié. Qui s'y intéresse fait face à un « territoire » déjà constitué, archivé – stabilisé – fait de linéarité, de cet espace en deux (voire trois, si l'on plie) dimensions de la page, et à la pluralité de ce que l'on peut y observer : depuis les pliages, découpages, collages de la feuille ou du cahier, jusqu'aux variations dans l'usage de l'espace de la page (marges, interlignes, sauts de lignes, etc.), et des instruments. Ici, rien n'apparaît comme évident, et « l'observation méthodique des objets écrits ne donne accès aux gestes du corps écrivant que par induction » : qui veut comprendre ces « traces d'une action passée » doit tenir compte des « façons de faire », personnelles, sociales, et historiques, qui l'entourent (Bustarret, 2015 : 6). Les lieux du geste d'écrire intéressent des regards variés, généticiens, littéraires, historiens et anthropologues, et ce sont bien ces regards qui, chacun à leur manière, repèrent et instituent en ces objets des *traces* de la littérature – traces de postures, pratiques, habitudes, apprentissages ou rituels ; traces de construction ou d'élaboration d'une œuvre ; traces d'une vie ou d'une personnalité ; d'une expérience ou d'une forme de vie artiste ; du rôle de la matérialité dans le destin d'un écrit littéraire, etc. À leur tour ces regards travaillent à faire dire aux objets ce qu'ils savent de la littérature.

## Absences

Les objets d'écriture sont enfin un lieu d'absences et d'insuffisances, de tout ce qui ne laisse aucune trace mais participe à celles qui sont laissées : les pauses, les renoncements, les hésitations, les distractions.

La présence d'un objet d'écriture venu du passé, et resté parmi nous, est toujours une exception en ce qu'elle est le résultat d'une lutte contre la destruction, qui lui est plus naturelle : selon Derrida, « s'il y a un souci et une souffrance dans

l'archive, c'est parce qu'on sait que tout peut être détruit sans restes. Non seulement sans trace de ce qui a été, mais sans mémoire de la trace, sans le nom de la trace » (Biasi *et al.*, 1998 : 209). Précisément : bien avant que l'on sache la capturer, l'un des instruments favoris pour matérialiser et transmettre la littérature fut la voix – pour composer, scander, réciter, improviser ou lire tout haut (Laisney, 2017). Si l'on doit l'une des premières tentatives d'enregistrement aux « Archives de la parole » de Ferdinand Brunot, en 1911, ces pratiques orales de la littérature laissent rarement des traces autrement qu'indirectes : « ceux qui n'ont pas entendu Moréas dire des vers en fronçant les sourcils, dans une sorte de sainte colère, ne pourront jamais se figurer le retentissement que donnait aux belles phrases rythmées sa voix grondante comme un orage », écrit Antoine Albalat en 1921, dans *Souvenir de la vie littéraire* (135). Le processus de création littéraire ne saurait en effet être réduit à sa seule trace écrite : par choix, contrainte, ou par défaut, il peut aussi se faire en l'absence d'instruments et de supports. Les *33 sonnets composés au secret* de Jean Cassou ont été « écrits », c'est-à-dire mémorisés, dans la prison militaire de Furgole après son incarcération en décembre 1941, qui le privait même de la possession d'un crayon. Aragon, dans la préface qu'il donne à l'ouvrage, interroge la force du sonnet comme règle, support de mémorisation – renfort de matière. C'est, selon lui, « la forme même de la pensée prisonnière », puisqu'il « n'avait rien pour écrire, ce prisonnier, rien que sa mémoire et le temps. Il n'avait que la nuit pour encre, et le souvenir pour papier » (32). Dans un exemple comme celui-ci, l'évidence de l'autonomie de l'instrument d'écriture est peut-être à défaire au profit de « l'espace » ou de « l'environnement » d'écriture, puisque le cachot dans lequel est enfermé Cassou, loin d'être accessoire, rappelle que la matérialité de l'expérience d'écriture n'est pas si évidemment celle de tenir un papier et un stylo.

## Bibliographie


Albalat Antoine, *Souvenirs de la vie littéraire*, Paris, Arthème Fayard, 1921.

Ariès Philippe, Duby George dir., *Histoire de la vie privée* [1987], Paris, Le Seuil, 1999.

Bénichou Paul, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

Bourgeois Lucien, *L'Ascension* [1925], Bassac, Plein chant, 2016.

Cassou Jean, *Trente-trois sonnets composés au secret, présentés par Aragon* [1944], Paris, Gallimard, « Poésie », 2021.

Cocteau Jean, *La Difficulté d'être* [1947], Monaco, Éditions du Rocher, 1989.

Du Camp Maxime, *Souvenirs littéraires* [1882], Paris, Hachette, 1906.

Goethe Johann Wolfgang von, *Poésie et vérité : souvenirs de ma vie* [1811-1814], dir. Louis Hay, *Les Manuscrits des écrivains*, Paris, CNRS éditions Hachette, 1993.

Musset Alfred de, *Correspondance I : 1826-1839*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

– *Poésies complètes*, Paris, Librairie générale française, « Classiques de poche », 2006.

Perec George, *Penser/Classer* [1985], Paris, Hachette littératures, 1998.

Rambures Jean-Louis de éd., *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978.

Simon Claude, *Orion aveugle*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1970.

Valéry Paul, « Souvenirs littéraires », *Œuvres Complètes (Variété – Études littéraires)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I.

## Ordinateur

C'est au cours de la Seconde Guerre mondiale qu'apparaissent les circuits électroniques permettant de donner vie à l'ENIAC, premier ordinateur moderne. Destiné à l'origine au traitement des données militaires et économiques, ce mastodonte de trente-deux tonnes s'affine progressivement, s'habille d'accessoires, remplace ses lignes de commandes par une interface graphique et s'accompagne d'une série de logiciels, dont les « traitements de texte » : le colossal soldat d'après-guerre laisse place, dès 1977, au discret « ordinateur personnel », rapidement prisé des auteurs.

Raymond Queneau s'inspire de son fonctionnement pour écrire, en 1961, ses *Cent mille milliards de poèmes*, arrangement de dix sonnets dont chaque vers est combinable avec l'un de ceux des neuf autres. Enfer cybernétique d'un équipage spatial échoué, l'ordinateur est pavé de mauvaises intentions dans *Destination Vide* de Frank Herbert (1966). De personnage romanesque il se change finalement la même année en instrument, et son curseur remplace le plomb de la machine à écrire pour la première fois avec *Bomber*, récit de Len Deighton entièrement rédigé sur la MT72 d'IBM. L'apparente neutralité du dispositif informatique entraîne cependant une forme de « mise sous silence » (Saemmer, 2019 : § 17) de ses cadres normalisants, et l'ordinateur demeure jusqu'aux années 2000 plutôt un outil d'écriture qu'un sujet littéraire.

Dans *Les Années*, Annie Ernaux fait rétrospectivement de l'ordinateur un « marqueur d'époque », signal de la non-coïncidence entre le temps (effréné) du monde et celui du sujet, trace de l'irruption d'une matérialité nouvelle qui rythme la vie du collectif, où « le clic sautillant et rapide de la souris sur l'écran [est désormais] la mesure du temps » (2008 : 233). En 2011, François Bon propose une réflexion sur la manière dont le numérique, en affectant profondément notre relation à l'écrit, nous situe dans un *Après le livre* qu'il s'agit de penser. Chez Jean-Philippe Toussaint enfin, la machine devient, à travers l'un de ses accessoires fétiches, *La Clé USB*, le symbole de l'« inquiétude irrationnelle de l'homme face à l'avenir » (2019 : 15) : après le vol de son ordinateur, le narrateur se découvre incapable de s'exprimer, silence matérialisé par un blanc graphique (128).

L'ordinateur occupe ainsi depuis deux décennies le cœur des débats sur « les effets des technologies d'écriture sur les processus, les textes et les sujets eux-mêmes » (Lebrave, Mahrer, 2022 : 34). Par-delà la part inévitable de mise en scène qui les caractérise, les discours autogénétiques permettent de mettre en exergue les représentations que les auteurs se donnent de cet outil : dans *Le Temps* du 17 mars 2001, Jean Echenoz regrette par exemple « la fonction dessinatrice de l'écriture » ; Emmanuel Carrière souligne pour sa part « le côté désinhibant » de la

machine, grâce à laquelle toute pudeur de raturer disparaît ; pour Michel Butor, le traitement de texte, « serviteur merveilleux » qui « remet tout en ordre », aurait avant tout vocation de composition. Il ne fait aucun doute, en tous les cas, que l'apparition du traitement de texte bouleverse les habitudes scripturales : l'historien de la littérature ou le linguiste intéressés par « l'influence de la matérialité du support sur la construction du sens » (Saemmer, 2019 : §5) ne manqueront pas de constater qu'on ne brouillonne pas en numérique comme on esquisse en manuscrit, et que cette différence affecte nécessairement le rapport du scripteur à son œuvre. À l'uniformisation des caractères s'ajoute l'invisibilisation des opérations de réécritures : le texte apparaît infiniment malléable et pourtant spontanément achevé. Ratures, becquets, notes en marge : les repentirs du scripteur scarifiant le texte disparaissent de la page pour s'inscrire sur le silicium du disque dur. Au « manuscrit » comme support d'écriture s'ajoute alors le « siliscrit » (Crasson, Lebrave, Pedrazzi, 2019), et la littérature se voit augmentée d'une matérialité supplémentaire. En tant que dispositif impliquant une structure matérielle, économique et politique spécifique, l'ordinateur, boîte à algorithmes au tempo effréné, aura su imposer sa cadence aux corps écrivants.

*Giovanni* Zuccarino
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin…

Bon François, *Après le livre*, Paris, Le Seuil, « Essai », 2011.

Doquet Claire, « Papier-stylo/écran-clavier : un match à l'issue incertaine », *Genesis*, n° 55, 2022.

Lebrave Jean-Louis, Mahrer Rudolf, « Ces machines qui (nous) écrivent », *Genesis*, n° 55, 2022,.

Saemmer Alexandra, « La littérature informatique, un art du dispositif », dir. Franck Queyraud, *Connaître et valoriser la littérature numérique en bibliothèque*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2019.

## Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains ?*

L'espace de travail d'un écrivain, le type de papier qu'il utilise, le modèle de sa machine à écrire ou la couleur de l'encre de ses outils sont pour Jean-Louis de Rambures autant d'« invitations au voyage » (1992 : 6). Aussi, lorsque suggestion est lancée par le journal *Le Monde* de mener une enquête sur les habitudes d'écrivains, le journaliste saisit l'opportunité qui se présente à lui d'« utiliser l'anecdotique comme tremplin » afin de « découvrir la méthode idéale pour écrire » (8). Tour à tour « explorateur » (6) d'ateliers de scripteurs et « psychanalyste » (8) à l'écoute de ses interlocuteurs, il pénètre, armé de son magnétophone, l'intimité de vingt-cinq autrices et auteurs. Le résultat de l'enquête – un recueil d'interviews rangées par ordre alphabétique – paraît en 1978 chez Flammarion sous le titre de *Comment travaillent les écrivains ?*

La recette miracle de l'écriture, Rambures ne la découvrira jamais : les idiosyncrasies sont trop hétérogènes, les pratiques parfois radicalement opposées. Aussi, entre Françoise Sagan, inspirée par les outils aux pointes larges et Roland Barthes, qui bannit le feutre pour son écriture trop épaisse ; entre Claude Lévi-Strauss, scripteur mélomane, et Michel Butor, adepte du silence intégral ; entre les écrivains qui, à l'image de Nathalie Sarraute, inventent à l'aurore et ceux, comme Patrick Modiano, dont la prose ne s'éveille qu'une fois la nuit tombée, nulle réconciliation possible.

L'anecdotique est pourtant omniprésent et les lieux de l'écriture inspectés dans leurs moindres recoins. Le lecteur découvre ainsi, au fil des pages, la montagne d'instruments rangés avec un soin fétichiste par Hervé Bazin dans son « armoire-papèterie », s'assoit à la table de cuisine épurée de Françoise Mallet-Joris ou écoute le bruit des marteaux-piqueurs frappant sous la fenêtre de Le Clézio. Le véritable intérêt de l'étude de Rambures se révèle alors : observer les traces. Celles que les écrivains laissent sur le papier et, de façon plus significative peut-être, celles que les objets eux-mêmes impriment sur « le corps écrivant » (Zuccarino, 2022). Car les scripteurs interrogés ont au moins ceci en commun d'aborder leur métier en termes physiologiques, comme « un *frottement* » continuel (Nathalie Sarraute), « une connaissance du corps » qui implique un rapport « avec ses sens, avec son odorat, avec son toucher et surtout avec sa sexualité » (Philippe Sollers), ou encore « un processus biologique », au même titre « manger ou faire l'amour » (Christiane Rochefort).

Exploration nécessairement partielle et limitée, voyage au cœur de récits autogénétiques comportant une part inévitable de mise en scène et de posture (Meizoz, 2007), le recueil de Rambures donne accès, l'espace de quelques pages, à l'atelier des auteurs et à l'imaginaire qu'ils se donnent de leurs propres pratiques.

Cette étude à maints égards ethnologique fait entrevoir une expérience partagée : avant d'être une activité de l'esprit, l'écriture est un exercice du corps. Elle est affaire de matérialités.

*Giovanni* Zuccarino
*Université de Lausanne*

### Pour aller plus loin…

Bustarret Claire, « Les instruments d'écriture, de l'indice au symbole », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 10, 1996.

Derrida Jacques, Ferrer Daniel, « Entre le corps écrivant et l'écriture… » Entretien avec Daniel Ferrer, *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 17, 2001.

Plane Sylvie, « Médium d'écriture et écriture littéraire », *Le français aujourd'hui*, n° 153, 2006.

Rambures Jean-Louis de, *Comment travaillent les écrivains* [1978], Paris, Flammarion, 1992.

Rollin André, *Ils écrivent, où ? quand ? comment ?*, Paris, Fayard, « Mazarine », 1986.

Zuccarino Giovanni, « "Je suis un homme-plume" : instruments d'écriture, impressions d'auteurs », *Genesis*, n° 55, 2022.

# Dématérialisation des archives

*Nathalie Piégay*
*Université de Genève*

À l'heure où je commence à réfléchir à cette question de la dématérialisation des archives puis à écrire ce chapitre, j'apprends par la radio (j'ai encore un poste de radio dans ma cuisine, qu'on n'appelle plus transistor) que le ticket de métro, à Paris, est voué à disparaître progressivement, remplacé par des titres de transport dématérialisés. Après le poinçonneur des Lilas, c'est donc l'objet lui-même, si familier, qui va s'inscrire dans nos mémoires collectives comme une chose du passé. La disparition du ticket de métro va entraîner de nouveaux gestes, de nouvelles habitudes, induire des rapports au temps différents ou du moins des repérages dans le temps et dans l'espace différents. Tous les trajets vont être archivés sur la carte du voyageur, qui pourra les consulter comme une mémoire excentrée. Il ne se servira plus de son ticket comme marque-page, d'ailleurs il lit sur sa tablette. Il ne déposera plus son ticket dans une petite boîte comme un fétiche qui marque la première fois qu'il est allé chez sa fiancée, ou à Paris.

Cette dématérialisation suscite de la nostalgie – sitôt la nouvelle de la disparition programmée du ticket de métro annoncée, des « Je me souviens » à la manière de Perec ont été écrits et publiés sur le web. Elle modifie notre rapport au temps et au passé comme le statut même des archives, et avec elles, notre

relation à la mémoire, à la vérité et au savoir [→ Tropisme mémoriel : du XIXe au XXIe siècle].

S'intéresser à la dématérialisation des archives, c'est donc réfléchir à leur statut, au rapport au temps, au savoir et à la vérité qu'elles engagent ; c'est aussi observer de façon plus générale en quoi la dématérialisation des imprimés et des objets modifie notre rapport au présent. Pour ce faire, nous commencerons par revenir sur l'importance de la matérialité des archives.

## Matérialité des archives

La matérialité des archives, vieux papiers, photographies, objets divers… est un élément essentiel de leur statut [→ Documents d'archives et pratiques de documentation]. Elle détermine leur classement et leur conservation, elle est aussi le signe le plus évident de leur hétérogénéité et de leur extension (aux côtés des imprimés, il y a les objets, les archives sonores, matérialisées d'abord par des disques ou des bandes magnétiques puis conservées sous format numérique, archives du web, qui relève en France des missions du dépôt légal de la BNF, etc.).

Les archives, qui cristallisent le rapport à l'histoire et à la mémoire, sont des objets dont la matérialité a longtemps été ignorée au profit de leur valeur juridique et symbolique, voire de leur sacralité. Le livre d'Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, peut être considéré comme le paradigme de la réinvention des archives sensibles et de l'investissement de leur matérialité par les historiens comme par les écrivains. Le contact avec la poussière, les vieux papiers, les dossiers et cartons dans lesquels les archives sont conservées est longuement évoqué par l'historienne :

> [O]uvrir ou non ce qui n'a jamais été ouvert depuis deux siècles. Ouvrir précautionneusement, retirer l'épingle épaisse qui a creusé dans la serge deux gros trous, un peu tachés de rouille. […] Quelques graines s'enfuient, dorées comme au premier jour ; elles

> se redistribuent en pluie sur l'archive jaunie. Bref éclat de soleil. Si c'était vraiment un peu de cette jeune fille en fleurs à laquelle croit son médecin. ([1997] 1989 : 17)

Sensibles, vivantes, elles foisonnent de personnages, selon l'expression d'Arlette Farge (21), et promettent une forme de résurrection :

> […] je ne tardais pas à m'apercevoir dans le silence apparent de ces galeries, qu'il y avait un mouvement, un murmure qui n'était pas de la mort. Ces papiers, ces parchemins laissés là depuis longtemps ne demandaient pas mieux que de revenir au jour. Ces papiers ne sont pas des papiers, mais des vies d'hommes, de provinces, de peuples. (Michelet, [1833] 1974, IV*:* 614)

et contiennent toute une existence qui attend qu'on lui donne corps. Ce que j'ai appelé l'usage romantique des archives, caractérisé par la force de l'émotion et la promesse de la résurrection du passé (Debaene, Devevey, Piégay, 2021 : 45 *sq*), est très présent aussi chez les écrivains, et même chez ceux qu'on a pu taxer de formalistes, en particulier Claude Simon et Robert Pinget.

Pour ce dernier, elles sont une pièce maîtresse des fables qui mettent en scène des écrivains, scribouillards perdus dans leur paperasse. C'est l'archivage qui est représenté, en particulier dans *L'Apocryphe*, où les papiers d'un écrivain sont triés et classés par ses neveux, perdus dans un fatras où se mélangent le vrai et le faux. Les archives sont aussi le symbole d'une mémoire encombrée par le passé et par la culpabilité qu'il draine avec lui.

Parce qu'elles sont des objets matériels, les archives sont dans la continuité de la main. Dans *Les Géorgiques*, Claude Simon évoque magnifiquement la teneur romanesque des archives mais aussi leurs qualités sensibles. Elles marquent le passage du temps, non seulement parce qu'elles sont une trace du passé mais aussi parce qu'elles enregistrent le vieillissement de qui les a écrites et les compulse. Les archives exploitées par Simon dans *Les Géorgiques*, celles de son ancêtre le général L. S. M., manifestent le caractère inséparable de ces deux dimensions, matérialité et corporéité :

> [L]'écriture maintenant relâchée, comme ataxique, obéissant sans doute aux pulsions irrégulières du sang, les lettres tantôt trop grandes, tantôt presque escamotées, griffonnées, comme si la force lui manquait, les premières pages noircies avec une espèce de fureur, de fougue sénile, puis les lignes se distendant, divergeant, les corrections, les ratures, les surcharges se multipliant… (1981 : 890)

Les archives, dans leur matérialité, sont aussi considérées comme d'authentiques matériaux : Claude Simon compare ainsi les carnets de la vieille tante, dans *L'Herbe*, aux briques ou autres pierres avec lesquelles on construit des maisons, sans se soucier des énoncés des archives (importe seulement leur matérialité) :

> [U]ne sorte de mur aux éléments maçonnés ou plutôt assemblés, ajustés sans la moindre fissure, le moindre interstice, quelque chose qui faisait penser à ces vestiges d'antiques constructions pélagiques ou romaines, et qui semblent non pas avoir résisté au temps mais être en quelque sorte le temps lui-même, les encres avec lesquelles avaient été tracés les chiffres présentant d'une année à l'autre d'imperceptibles différences comme une patine progressive, la base du mur étant paradoxalement constituée par les millésimes les plus récents. (1986 : 85)

Dans son *Éloge de la main*, Henri Focillon est nostalgique de ce travail *à la main* de l'artiste, de l'artisan (et de l'écrivain), qui perdure encore dans ce qu'il nomme, dans les années 30, l'âge mécanique, et dont il redoute qu'il mette fin à cette dimension manuelle de l'art :

> [L]e jour où l'on peindra à la machine, au chalumeau : alors sera rejointe la cruelle inertie du cliché, obtenu par un œil sans main, et qui heurte notre amitié en la sollicitant, merveille de la lumière, monstre passif. Il fait penser à l'art d'une autre planète, où la musique serait le graphique des sonorités, où les échanges de pensée se feraient sans paroles, par des ondes. Même quand il représente des foules il est l'image de la solitude, puisque la main n'y intervient jamais pour y répandre la chaleur et le fluide de la vie humaine. ([1934] 2013 : 112)

Car la main de l'artiste, selon lui, porte avec elle le passé, reconduisant une sorte de mémoire collective corporelle :

> [L]'artiste qui coupe son bois, bat son métal, pétrit son argile, taille son bloc de pierre maintient jusqu'à nous un passé de l'homme, un homme ancien, sans lequel nous ne serions pas. N'est-il pas admirable de voir debout parmi nous, dans l'âge mécanique, ce survivant acharné des âges de la main ? Les siècles ont passé sur lui sans altérer sa vie profonde, sans le faire renoncer à ses antiques façons de découvrir le monde et de l'inventer. Ainsi recommence, perpétuellement, un formidable autrefois, ainsi se refait, sans se répéter, la découverte du feu, de la hache, de la roue, de la tour à potier. (112)

Arlette Farge accorde elle aussi une grande importance à la main dans le rapport au temps, instituée par la consultation des archives encore sous forme matérielle quand elle écrit *Le Goût de l'archive :* « le goût de l'archive passe aussi par ce geste lent et peu rentable, où l'on recopie les textes […] comme si la main s'introduisait dans le temps avec plus d'audace qu'au moyen de notes réfléchies […] » ([1997] 1989 : 25).

L'ère de la dématérialisation, qui est la nôtre, est celle de la fin de l'âge mécanique et du manuscrit (objet et geste) [→ Gens de plume. le monde matériel de l'écrit], vite supplanté par le digital. Il n'est pas sûr qu'elle soit aussi déshumanisée que ce qu'annonçait Focillon, si hostile aux machines – y compris à celles qui permettent de faire des photographies. On a pu voir à Paris en 2021 une exposition du peintre Hockney, qui réalise avec son iPad des peintures en hommage à Monet. L'art digital, pour celui qui a expérimenté tous les nouveaux médias, est un art tout aussi légitime que la photographie. Avec l'humour qui le caractérise, le peintre apprécie qu'il permette de se débarrasser des taches et autres encombrements de la peinture mais avoue que pour autant il continue à essuyer son doigt après qu'il a choisi la couleur jaune sur sa tablette, par une sorte de réflexe du corps… indice que le passage du mécanique et du manuel au digital et au tactile modifie le rapport au corps, dans un même corps !

Pour autant, la rupture est nette entre une pratique mécanique et matérielle et une pratique numérique et dématérialisée de l'art, de l'écriture et des archives. Et comme l'indique la nostalgie de Focillon, cela entraîne une modification du rapport à la mémoire, que nous allons analyser.

## Archives et mémoire

L'usage mémoriel des archives (Debaene, Devevey, Piégay, 2021) relève du même investissement de leur matérialité, dans les arts plastiques et dans les œuvres littéraires. Christian Boltanski a utilisé des photographies pour construire ses nombreux reliquaires (*Réserve des Suisses morts*, 1990 ; *Les archives de Christian Boltanski, 1965-1988*) mais aussi des boîtes à biscuits où elles sont rangées, des vêtements accumulés (en particulier son mémorial des enfants, *La réserve du Musée des enfants, I*, 1989). Tous ces matériaux sont considérés comme des archives et leur matérialité est décisive dans le projet de l'artiste : quiconque a déjà observé cette installation a ressenti l'odeur de poussière et de « vieux » qui s'en dégage, la même que celle qu'on trouve dans de vieux appartements ou dans certains magasins de seconde main… Le temps a une odeur, même si ce n'est pas celle des enfants disparus puisque l'on sait que ces vêtements ont été achetés au kilo auprès d'associations caritatives.

On comprend que cet investissement de la matérialité des archives donne au corps de l'écrivain – de l'historienne ou du plasticien – une importance considérable. Il implique aussi un rapport au lieu qui n'est pas pour peu dans la sacralité des archives. Arlette Farge évoque, dans *Le Goût de l'archive*, l'entrée dans la salle de lecture des Archives, le silence, la dimension comme hors du présent ([1997] 1989 : 27 *sq*). Cette scène est comme la répétition du scénario de Michelet, qui raconte, à la fin du tome II de son *Histoire de France*, la constitution

des Archives nationales, la manière dont elles sont rassemblées, délocalisées, tirées de leur obscurité : à la différence de « la confiscation monarchique », la « confiscation révolutionnaire » ([1833] 1974 : 612) rassemble toutes les archives dans un même lieu, mettant ainsi fin à leur attachement à des noms et des provinces séparés :

> [P]endant que M. Daru ouvrait pour la première fois les mystérieux dépôts de Venise, M. Daunou recevait les dépouilles du Vatican. D'autre part du Nord et du Midi, arrivaient à l'hôtel Soubise les archives d'Allemagne, d'Espagne et de Belgique ; deux de nos collègues étaient allés chercher celles de Hollande. (613)

L'institution des Archives nationales implique la centralisation mais aussi la matérialité des archives, revendiquée par Michelet, contre, d'une part, la dispersion et, d'autre part, la tradition orale et la coutume. Concentrées en un seul lieu, elles affirment l'unité de la nation :

> [E]lle [La Révolution] secoua vivement toute cette poussière : monastères, châteaux, dépôts de tout genre, elle vida tout, versa tout sur le plancher, réunit tout. Le dépôt du Louvre, par exemple, était comble de papiers, les fenêtres mêmes étaient obstruées, tandis que l'archiviste louait plusieurs pièces à l'Académie. Si l'on voulait faire des recherches, il fallait de la chandelle en plein midi. La Révolution, une fois pour toutes, y porta le jour. (612)

C'est pourquoi, pour l'historien, l'entrée dans l'hôtel de Soubise vaut comme seuil sacré :

> [P]our moi, lorsque j'entrai la première fois dans ces catacombes manuscrites, dans cette admirable nécropole des monuments nationaux, j'aurais dit volontiers, comme cet Allemand entrant au monastère de Saint-Vannes : « Voici l'habitation que j'ai choisie et mon repos aux siècles des siècles ! » (613)

Ce retour à Michelet rappelle d'une part l'importance de la délocalisation dans l'institution du document en archive et d'autre part souligne combien leur institution dans un lieu de conservation et de consultation a été décisif dans la sacralisation romantique dont elles ont été l'objet, sacralisation qui engage

aussi un rapport à l'organicité. Ces archives doivent permettre de retrouver une unité vivante :

> [D]oucement, messieurs les morts, procédons par ordre, s'il vous plaît. Tous vous avez droit sur l'histoire. […] Dût la tête s'emboîter mal aux épaules, la jambe s'agencer mal à la cuisse, c'est quelque chose de revivre. (614)

Lorsque les archives sont consultables de partout, depuis son poste d'ordinateur, voire son téléphone, et en tout temps, elles tiennent à un lieu qui semble virtuel, quel que soit son poids institutionnel, et quoique toujours attachées à telle ou telle institution et nation, elles semblent pouvoir circuler sans difficulté et deviennent des « objets » comme les autres, dématérialisés, délocalisés et mondialisés. Je peux depuis Lausanne ou Paris consulter les archives qui sont conservées dans n'importe quel continent pour autant qu'elles soient dématérialisées et que j'aie la possibilité juridique d'y avoir accès. Leur sacralité, et celle du lieu qui les abrite, en est fortement affectée et les archives tendent à devenir des documents comme les autres.

La dématérialisation des archives modifie également en profondeur notre relation à la mémoire. Dans la création, cette dématérialisation dessine un nouveau seuil, si ce n'est une rupture historique, en particulier avec l'usage romantique et l'usage mémoriel des archives qui supposaient un investissement puissant de leur matérialité. Aujourd'hui, l'objet et sa matérialité importent moins que l'image et l'information et celle-ci n'est pas conçue comme une inscription qui laissera une trace mais comme un flux. On est passé de l'ère du manuel et du manuscrit à celle du tactile et du digital. On n'écrira plus son autobiographie à partir des objets (appareil photo, machine à écrire, etc.) comme le fait encore François Bon en 2012 mais à partir d'images dématérialisées, pour autant qu'on puisse encore les télécharger, les ouvrir puisque l'accélération et donc la péremption rapide concernent aussi les modes stockages numériques. Moins tournée vers le passé, la mémoire s'inscrit dans un

flux qui enregistre le présent continument comme l'a justement noté Annie Ernaux dans *Les Années* :

> Les archives et toutes les choses anciennes qu'on ne s'imaginait pas pouvoir retrouver un jour nous arrivaient sans délai. La mémoire était devenue inépuisable mais la profondeur du temps – dont l'odeur et le jaunissement du papier, le cornement des pages, le soulignement d'un paragraphe par une main inconnue donnaient la sensation – avait disparu. On était dans un présent infini. (2008 : 233)

Ce qui se passe avec l'écrit numérique (après l'écrit manuscrit ou imprimé) est analogue au passage de la photographie argentique à la photographie numérique : la photo argentique était empreinte et trace. Elle valait pour preuve, elle témoignait d'un temps passé et alimentait un rapport mélancolique à ce passé (*La Chambre claire* de Barthes en est exemplaire). La photo numérique ne vaut plus comme preuve ni même comme trace ou empreinte. Elle est tournée vers le présent bien plus que vers le passé. La dématérialisation, la modification du support et de la technique (il n'y a plus de développement, ni de fixation, ni même de cadrage, mais un flux d'images) entérinent un changement du rapport au temps qu'ils accélèrent. La dématérialisation des archives produit le même changement du rapport au temps passé et à la vérité que celui produit par la photographie numérique, qui n'est pas une seulement une autre photographie mais une image nouvelle qui s'inscrit de façon nouvelle dans le régime général des images [→ La photographie, un objet de mémoire matérielle].

Comme la photographie numérique, l'archive dématérialisée, qui d'ailleurs est souvent une photographie d'archive, entre dans un réseau et un flux sans plus se référer à une origine – celle-là même dont Derrida montrait qu'elle est à la source de notre mal d'archive, un mal qui procède d'une part de notre désir de trouver une origine absolue, antérieure à toute inscription, lieu archaïque, premier lieu d'ancrage, et d'autre part de notre désir de mémoire (Derrida, 1995 : 35). Si *Mal d'archive* est important pour notre réflexion, c'est parce que Der-

rida accorde une place décisive aux techniques d'impression, aux différentes formes d'empreintes, d'enregistrement (puis de déchiffrement), et qu'il s'agit de réfléchir au pouvoir et à l'autorité qu'exercent sur nous les archives et ceux qui décident de leur destruction ou de leur rétention. Derrida prend aussi la mesure de la place des archives et de ces techniques dans la psychanalyse, qui a pu penser la mémoire comme un stockage des impressions et des inscriptions. Enfin, Derrida insiste sur le lieu de l'impression, qui exige un nécessaire *espacement*. Qu'il s'agisse d'archive psychique ou mnésique ou d'archives physiques (matérielles), la matérialité de l'inscription et du stockage puis du déchiffrement sont donc prises en compte. Il est logique que Derrida, dès 1994, date de rédaction de *Mal d'archive*, pose la question de la mutation de la mémoire et de l'archive, dès lors que les supports se modifient, passant de l'actuel (la feuille de papier, la tablette à écrire, l'ardoise à effacer, le bloc note magique étudiés par Freud dans *Huit études sur la mémoire* et qui sont des images de l'appareil psychique et de ses différentes couches, inconscient, préconscient, conscient) au virtuel : c'est l'avenir de la psychanalyse qui est alors en cause, mais aussi les formes de la mémoire, avec la dématérialisation des appareils et supports de stockage et le passage d'une inscription / impression à un flux d'informations (Derrida, 1995 : 33-34 et 137). Dans cet essai brillant, Derrida montre donc comment les archives et la mémoire, une archive psychique, voire l'appareil psychique lui-même, sont tributaires de la « techno-science » (32) et sont donc intrinsèquement liées à la transformation des techniques d'archivation (impression, inscription, reproduction, formalisation, chiffrage des traces). Les modifications des supports techniques ou médiatiques entraînent, du bloc magique à l'espace mémoire compté en gigas et octets, des modifications de la mémoire elle-même.

## Archives et vérité

Les archives dématérialisées engagent donc un rapport nouveau à la mémoire, flux, orienté vers la conservation permanente.

Qu'en est-il du rapport à la vérité et au savoir qu'elles engagent ?

Chacun a pu faire l'expérience de la falsification facile de la photographie numérique, beaucoup plus facile que ne l'était celle de la photographie argentique. On se souvient de la tache sur le front de Gorbatchev : la supprimer, c'était une manipulation des faits et des images scandaleuse qui portait atteinte à la vérité de la photographie et révélait les manières de faire d'un État totalitaire. Plus personne ne croit aujourd'hui à celle-ci. Parce que la matérialité de la photographie, les dispositifs de sa production et de sa réception changent, change aussi son rapport au temps et à la vérité. De même, le document d'archive numérisé ou numérique devient une version possible de la réalité, qui est une somme de ses différentes « retouches ». Les archives dématérialisées sont manipulables et manipulées, en particulier par les artistes comme l'a rappelé le volume *Archiver/Créer (1980/2020)* (Debaene, Devevey, Piégay, 2021) : le rapport à la vérité s'en trouve modifié. Les archives, pas plus que la photographie, ne se limitent à attester ce qui a été, avec certitude. De pseudo-archives sont inventées pour raconter ce qui n'a pas été. Dématérialisées, les archives font partie de ce que l'on appelle la post-vérité. Dans nos pratiques, la disponibilité de tout ou presque (livres, images, partitions de musique et enregistrements, archives aussi) sur nos écrans a modifié notre relation au savoir, à son autorité ou du moins aux sources de légitimation et d'autorité et à notre mémoire.

Comme Derrida à propos de la mémoire, Jean-François Lyotard a tôt perçu la manière dont la dématérialisation des documents allait entraîner une profonde modification de notre rap-

port au savoir. Dans *La Condition postmoderne*, qui était d'abord un « rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées commandé à l'auteur par le Conseil des universités auprès du gouvernement du Québec », il évoque les transformations technologiques dont le savoir se trouvera, selon lui, affecté « dans ses deux principales fonctions : la recherche et la transmission de connaissances » :

> Pour la première, un exemple accessible au profane en est donné par la génétique, qui doit son paradigme théorique à la cybernétique. Il y en a cent autres. Pour la seconde, on sait comment en normalisant, miniaturisant et commercialisant les appareils on modifie déjà aujourd'hui les opérations d'acquisition, de classement, de mise à disposition et d'exploitation des connaissances. Il est raisonnable de penser que la multiplication des machines informationnelles affecte et affectera la circulation des connaissances autant que l'a fait le développement des moyens de circulation des hommes d'abord (transports), des sons et des images ensuite (media). Dans cette transformation générale, la nature du savoir ne reste pas intacte. (1979 : 12-13)

La dématérialisation des archives permet d'observer la manière dont nous sommes sortis de l'ère du mécanique et du manuel pour entrer dans celle du numérique et du digital et comment nous sommes passés de l'âge du manuel à celui du tactile. Le rapport à l'écrit et à l'art en est profondément affecté : le corps de qui écrit, lit, consulte des documents n'est pas impliqué de la même façon selon qu'il est devant un flux d'informations sur un écran ou engagé dans un lieu qu'il a fallu gagner et au contact d'objets dont la matérialité est sensible. Le goût pour l'archive, sous toutes ses formes, et son implantation dans la création contemporaine (ce qu'on a appelé son artification) sont des contrecoups de cette dématérialisation. Elle est réinvestie là où elle disparaît, là où elle se modifie. Les archives sont aussi un symptôme passionnant pour observer la manière dont la dématérialisation engage un autre rapport au corps, au lieu, à la mémoire et au savoir. Elles sont investies de façon massive dans la littérature contemporaine en partie pour

cette raison : elles cristallisent la mutation (crise ou révolution ?) qui nous fait passer d'une raison graphique (Jack Goody) à une raison numérique.

Il n'est pas certain qu'on puisse encore écrire un poème comme « La radio » ou « L'appareil du téléphone », comme le faisait Ponge. Certes, il y a encore des radios et des téléphones mais ils ne sont plus tant perçus comme des objets que comme les supports d'un flux, leur matière est moins importante que leur puissance, et d'ailleurs un seul objet fait machine à écrire, mémoire, radio, téléphone, appareil photo, caméra, lampe de poche, pense-bête, réveil matin, agenda, carnet de notes, plan, album photo, calculatrice, boussole, et j'en oublie : l'information prime sur la matière, le stockage de données sur la forme et l'objectivité de l'objet. Tout est archivé mais la boîte d'archives elle-même, dans sa matérialité, est devenue virtuelle. Pour autant, avec ces nouveaux outils, qui sont des nouvelles manières d'inscrire et de conserver, de nouvelles formes de créations apparaissent, avec de nouveaux gestes. Et je pense en terminant au vieil Hockney, que j'ai évoqué déjà, malicieux, qui essuie son doigt qu'il n'a pas trempé dans le godet de peinture jaune pour peindre sur son iPad les jonquilles du printemps normand.

## Bibliographie


Bon François, *Autobiographie des objets*, Paris, Le Seuil, 2012.
Derrida Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.
Ernaux Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.
Farge Arlette, *Le Goût de l'archive* [1997], Paris, Le Seuil, « Points », 1989.
Lyotard Jean-François, *La Condition post-moderne*, Paris, Minuit, 1979.
Michelet Jules, *Histoire de France* [1833], *Œuvres complètes*, t. IV, Flammarion, 1974.
Pinget Robert, *L'Apocryphe*, Paris, Minuit, 1980.
Ponge Francis, *Pièces*, Paris, Gallimard, 1961.
Simon Claude, *L'Herbe* [1958], Paris, Minuit, « Double », 1986.
– *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.

## Marguerite Duras, *La Vie matérielle*

Sous ce titre, Marguerite Duras publie en juin 1987 chez P.O.L un entretien avec Jérôme Beaujour qui prend la forme de courts textes, dont l'auteure a retravaillé la forme, avant de les rassembler, pour l'alléger, et selon son mot, la « calmer ». Elle les a tous intitulés et considère que l'ensemble, dégagé de l'événement quotidien, à la différence de l'éditorial du journalisme, relève de l'écriture « flottante », faite d'allers et retours entre elle et elle, elle et le lecteur, qui apprend ce qu'elle a pensé, non pas de façon définitive, mais certains jours, de certaines choses.

Les sujets abordés peuvent être tout à fait concrets : un linge retrouvé dans une commode, les photographies, une écharpe bleue, la nourriture, l'alcool. Souvent ils prennent en compte des lieux : Trouville, Paris, en particulier. Ils peuvent aussi concerner les médias, la télévision, en particulier, les peintres, l'écriture, le cinéma.

La vie matérielle est d'abord une *vie incarnée*. Il n'y a pas de discours sur soi, d'histoire, de portraits possibles sans prise en compte des lieux, peut-être en raison de ce constat formulé dans *La Vie matérielle* : « je ne suis née nulle part » (345).

Paris, le Vietnam de l'enfance, Neauphle-le-Château et surtout Trouville sont évoqués longuement dans le recueil de 1987. *La Vie matérielle* est donc *une vie localisée* (plus que territorialisée). La vie matérielle est enfin une vie *médiatique*, les médias, journaux, radio, télévision, déterminant de façon matérielle notre relation au langage qui nous environne, comme notre relation aux conditions matérielles de la vie.

Tous ces éléments, la nourriture (la soupe aux poireaux dans *Outside*), les vêtements, l'alcool, les journaux, la télévision, sont contenus dans la maison qui est le lieu par excellence : le texte « La maison » est le cœur de *La Vie matérielle*. S'y cristallisent des oppositions fondamentales : l'ordre et le désordre, le propre et le sale, le fait de garder ou de jeter, l'utopie et la réalité, la féminité et la maternité, la séparation entre les hommes et les femmes, la tension entre l'ordre extérieur et l'ordre intérieur de la maison (337). L'ordre extérieur, c'est « l'aménagement *visible* de la maison et l'ordre intérieur [...] est celui des idées, des paliers sentimentaux, des éternités de sentiments vis-à-vis des enfants ». Duras distingue la maison intérieure et la maison matérielle (335). Mais il ne faut pas se méprendre : la première n'est pas seule digne d'écriture : une partie du texte est consacrée aux travaux qu'il faut faire pour créer une nouvelle marche, dans la maison de Neauphle, une autre à la liste des produits qu'il faut toujours avoir à la maison (337).

Plus, il n'y aurait pas d'écriture possible sans cette matérialité qui est la condition de l'ordre intérieur des choses et des sentiments. La vie matérielle est donc digne d'écriture : mais n'est-elle pas une affaire de femme ? Attacher ainsi la maison aux femmes, n'est-ce pas reconduire l'ancestral partage, dénoncé par Beauvoir déjà dans *Le Deuxième sexe* :

> Les travaux domestiques auxquels elle est vouée, parce qu'ils sont seuls conciliables avec les charges de la maternité, l'enferment dans la répétition et dans l'immanence. Ils se reproduisent de jour en jour sous une forme identique qui se perpétue presque sans changement de siècle en siècle ; ils ne produisent rien de neuf. ([1949] 2004, I : 112)

Autrement dit, la vie matérielle, et au centre de celle-ci, comme foyer de l'écriture même, la maison, sont-elles des objets féminins qui déterminent ce qu'est une écriture féminine ?

La question du féminisme de Duras est délicate et ce n'est pas le lieu ici de le trancher. La vie matérielle et la maison produisent un partage entre les femmes et les hommes et débouchent sur des questions métaphysiques.

Une telle attention à la maison et à la vie matérielle, avec son aura métaphysique, n'exclut évidemment pas l'attention au dehors : à l'inverse, Duras est une écrivaine toujours en éveil, sollicitée par le monde extérieur (titre sous lequel elle a rassemblé en 1993 chez P.O.L, après *Outside* paru en 1986, les articles de journaux, préfaces, lettres, souvent nés de l'indignation ressentie face à un événement politique ou social). *La Vie extérieure* et le *Journal du dehors* d'Annie Ernaux peuvent être vus comme un hommage à *la Vie matérielle* et au *Monde extérieur*. De nombreuses œuvres attestent l'extraordinaire postérité de Duras et relancent sans doute la question posée : si la vie matérielle ne doit plus être considérée comme une affaire de femme, si elle a été un objet polémique du discours féministe, est-elle particulière dans l'écriture des femmes ?

*Nathalie* Piégay
*Université de Genève*

### Pour aller plus loin…

Ernaux Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993.
– *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard, 2000.
Duras Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987.
– *Outside*, Paris, P.O.L, 1986.
Lévy Deborah, *Ce que je ne veux* pas *savoir*, trad. Céline Leroy, Paris, Éditions du Sous-sol, 2020.

## Clara Beaudoux, *Madeleine Project*

Puisant sa matière au fond d'une cave poussiéreuse remplie d'objets hétéroclites, *Madeleine Project*, un récit photographique Twitter décliné sur divers supports immatériels (Storify, Facebook, site internet) et matériels (publication en deux volumes, exposition au Musée d'Histoire de la Vie Quotidienne), remonte le fil d'une existence ordinaire constellée de photographies, de lettres d'amour, de gommettes, de cartes postales, de bijoux, de carnets, de livres et de bibelots en tout genre. Morceau par morceau, la journaliste Clara Beaudoux (re)construit le récit de vie de celle qu'elle appelle Madeleine – clin d'œil romanesque à Proust – ainsi que, plus largement, l'histoire d'une époque où chacun·e est invité·e à reconnaître ses aïeux. Signifiant à la fois « projet » et « projection », le terme *project* désigne un dispositif interactif et hybride oscillant entre histoire, archéologie, témoignage, biographie, documentaire, bio-fiction.

*Madeleine Project*, avant d'épouser la forme de l'enquête policière et de l'archéologie mémorielle, est le fruit d'un choix opéré par la nouvelle locataire entre oubli et souvenir, rebuts et traces, déchets à éliminer et trésors à exhumer. Le contenu de la cave – sas incertain entre sauvegarde et abandon – se trouve d'abord soumis à un processus de sémantisation faisant peu à peu de la matérialité indistincte l'expression d'un destin individuel. Les objets photographiés puis postés sur les réseaux sociaux sont sélectionnés en fonction de leur capacité à susciter un mouvement d'empathie et à entraîner le public dans un état de rêverie mélancolique : photographies de famille, lettres intimes et fleurs séchées priment sur ces « choses étranges qu'on a directement jetées » (13). Par ailleurs, l'identité postulée entre les objets-mémoire et leurs photographies, entre le référent et sa représentation montre que la croyance au pouvoir métonymique des choses est indissociable de la foi en la photographie comme pratique résurrectionnelle.

Si l'œuvre présente une structure plutôt simple, alliant le plus souvent un message laconique et une photographie d'objet, elle se développe en arborescence, sans cesse alimentée par les hyperliens et la participation proactive des suiveur·euse·s. Les deux éditions imprimées qui reproduisent dans leur mise en page la facture graphique du tweet témoignent d'une certaine reconnaissance culturelle mais aussi d'une sorte d'aliénation, le projet se trouvant ainsi privé de son essence mobile et collaborative. Enfin, loin de constituer un cas isolé, *Madeleine Project* s'inscrit dans une mouvance de la photolittérature contemporaine marquée par la survivance du paradigme indiciaire et révèle les préoccupations d'une société qui, à l'heure du virtuel, repense son rapport à l'histoire et à la conservation.

*Sarah Juilland*
*Université de Lausanne*

**Pour aller plus loin…**

Beaudoux Clara, *Madeleine Project. Un reportage*, Paris, Éditions du Sous-sol, « Feuilleton Non-Fiction », 2016.

– *Madeleine Project*, Paris, Le Livre de Poche, 2017.

Caraion Marta, « Mémoire matérielle, photographie, indicialité. Le cas *Madeleine Project* », *Nouveaux Cahiers de Marge* [en ligne], n° 2, novembre 2020, https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id-325

# Bibliographie

*La bibliographie générale réunit toutes les références critiques mobilisées dans les chapitres et les encarts du volume. Les références primaires (notamment littéraires) sont listées à la fin de chaque chapitre. Pour en faciliter la consultation, la bibliographie obéit à un ordre strictement alphabétique, sans sous-catégories. Les articles monographiques apparaissant dans les différents volumes collectifs répertoriés ne sont indiqués que s'il en est fait mention directement dans le volume.*

*Cette bibliographie fait pendant à la base de données « Objets et littérature » réalisée dans le cadre du projet « Littérature et culture matérielle » et regroupant plus de trois cents textes littéraires et leur analyse. La base de données est consultable à l'adresse suivante : https://catima.unil.ch/objetslitt/fr/donnees*


Abélès Luce, « Du *Cousin Pons* à *L'Aiguille creuse* : les musées privés romanesques au XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 1995.

Abruzzese Alberto, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venezia, Marsilio, 1992.

Adam Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes* [1992], Paris, Armand Colin, 2011.

Adorno Theodor W., « L'industrie culturelle », *Communications*, n° 3, 1964.

Adorno Theodor W., Horkheimer Max, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* [1947], Paris, Gallimard, 1974.

Agamben Giorgio, *Stanze* [1981], trad. Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 1998.

Aglietta Michel, Orlean André, *La Monnaie. Entre violence et confiance*, Paris, Odile Jacob, 2002.

Albera François, Tortajada Maria, « L'Épistémè "1900" », *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*, dir. André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Véronneau, Lausanne, Payot, 2004.

Albera François, Tortajada Maria dir., « Le dispositif n'existe pas ! », *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011.

Albert Anaïs, *La Vie à crédit. La consommation des classes populaires à Paris (années 1880-1920)*, Paris, La Sorbonne, « Histoire de la France aux XIXe et XXe siècles », 2021.

Amann Elizabeth, Stiénon Valérie dir., *Vivre la fiction. La littérature par ses appropriations au quotidien (XVIIIe-XXe siècles)*, à paraître en 2025.

# BIBLIOGRAPHIE


Amartin-Serin Annie, *La Création défiée. L'homme fabriqué dans la littérature*, Paris, PUF, 1996.

Angenot Marc, *1889. Un état du discours social*, Montréal / Longueil, Le Préambule, 1989 : https://www.medias19.org/publications/1889-un-etat-du-discours-social

– «L'émergence du genre de l'anti-utopie en France : Souvestre, Giraudeau, Richter», *Le Roman des possibles. L'anticipation dans l'espace médiatique francophone (1860-1940)*, Claire Barel-Moisan, dir. Jean-François Chassay., Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2019.

Anstett Élisabeth, Gélard Marie-Luce dir., *Les Objets ont-ils un genre ? Culture matérielle et production sociale des identités sexuées*, Paris, Armand Colin, «Recherches», 2012.

Antoine Philippe, «Écrire pour vivre une seconde fois», *Le Voyage et la mémoire au XIXe siècle*, dir. Sarga Moussa, Sylvain Venayre, Grâne, Créaphis, 2011.

Antoine Philippe dir. Gomez-Géraud Marie-Christine, *Roman et récit de voyage*, Paris, PUPS, 2001.

Appadurai Arjun dir., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Trad., *La Vie sociale des choses. Les marchandises dans une perspective culturelle*, trad. Nadège Dulot, Dijon, Les Presses du Réel, 2020.

Arasse Daniel, «L'ange spectateur. La *Madone Sixtine* et Walter Benjamin» [1992], *Les Visions de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003.

Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Calmann-Lévy, 1983.

Arnould Eric J., Thompson Craig J., «Consumer Culture Theory (CCT) : Twenty Years of Research», *Journal of Consumer Research*, n° 4, mars 2005/31.

Aron Raymond, *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Paris, Gallimard, «Idées», 1962.

Artiaga Loïc, Letourneux Matthieu, *Aux origines de la pop culture. Le Fleuve noir et les Presses de la Cité au cœur du transmédia à la française, 1945-1990*, Paris, La Découverte, 2022.

Artières Philippe, *La Banderole. Histoire d'un objet politique*, Paris, Autrement, «Leçons de choses», 2013.

– *Miettes. Éléments pour une histoire infra-ordinaire de l'année 1980*, Paris, Verticales, 2016.

Ascher François, *Métapolis ou l'avenir des villes*, Paris, Odile Jacob, 1995.

Attfileld Judy, *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life*, Oxford, Berg, 2000.

Aubenas Sylvie, Versavel Dominique, *Objets dans l'objectif. De Nadar à Doisneau*, Paris, Isthme éditions / SCEREN-CNDP, «Pôle Photo», 2005.

Auraix-Jonchière Pascale, Diaz Brigitte, Masson Catherine dir., *George Sand et le monde des objets*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

Aynsley Jeremy, Breward Christopher, Kwint Marius dir., *Material Memories : Design and Evocation*, Oxford, Berg, 1999.

Bachelard Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* [1938], Paris, Vrin, 1993.

– *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

– *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948.

– *La Poétique de l'espace*, [1957] Paris, PUF.

Baecque Antoine de, *Les Godillots. Manifeste pour une histoire marchée*, Paris, Anamosa, 2017.

Baetens Jan, *Un monde à collectionner*, Billère, L'herbe qui tremble, «D'autre part», 2024.

Balibar Étienne, *Cinq études sur le matérialisme historique*, Paris, Maspero, 1974.

# BIBLIOGRAPHIE


Baqué Dominique, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.

Barel-Moisan Claire, « La science au futur antérieur : les romans d'anticipation dans *La Science illustrée* (1887-1905) », *C'était demain : anticiper la science-fiction en France et au Québec (1890-1950)*, dir. Natacha Vas-Deyres, Patrick Bergeron, Patrick Guay, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Eidôlon », 2017.

Barel-Moisan Claire, Chassay Jean-François dir., *Le Roman des possibles. L'anticipation dans l'espace médiatique francophone (1860-1940)*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, « Cavale », 2019.

Barel-Moisan Claire, Gleizes Delphine dir., *Merveilles électriques. Invention littéraire, vulgarisation et circulation médiatique*, à paraître.

Barles Sabine, *L'Invention des déchets urbains. France : 1790-1970*, Seyssel, Champ Vallon, « Milieux », 2014.

Baroli Marc, *Le Train dans la littérature française*, Paris, Éditions N.M., 1964.

Baroli Marc éd., *Lignes et lettres. Anthologie littéraire du chemin de fer*, Paris, Hachette, 1978.

Baron Christine dir., « Littérature et économie », *Épistémocritique. Revue de littérature et savoirs*, 2013/12.

Barringer Tim J., Flynn Tom dir., *Colonialism and the Object : Empire, Material Culture and the Museum*, London, Routledge, 1998.

Barth Volker, *Mensch versus Welt. Die Pariser Weltausstellung von 1867*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

Barthes Roland, « Littérature objective », *Critique*, n° 86-87, juillet-août 1954. Repris dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, « Tel Quel », 1964.

– *Mythologies* [1957], *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. I.
– « Sémantique de l'objet » [1964], *L'Aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil, « Points », 1985.
– *Système de la mode* [1967], Paris, Le Seuil, « Points Essais », 2014.
– « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966.
– « L'Effet de Réel », *Communications*, n° 11, 1968.
– *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980.

Bartholeyns Gil, Charpy Manuel, *L'Étrange et folle aventure du grille-pain, de la machine à coudre et des gens qui s'en servent*, Paris, Premier Parallèle, « Carnets Parallèles | La vie des choses », 2021.

Bartholeyns Gil, Govoroff Nicolas, Joulian Frédéric dir., *Cultures matérielles. Anthologie raisonnée de* Techniques & Culture, n° 54-55, janvier-décembre 2010.

Baubeau Patrice, Peraud Alexandre, Pignol Claire, Reffait Christophe dir., « Récit romanesque et modèle économique », *Romanesques*, n° 7, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Baudoin Philippe, « (Dés)habiller les médiums. Une histoire d'étoffes, de spectres et de cordes (1872-1945) », *Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode*, École supérieure des arts appliqués Duperré Paris, Institut de recherches historiques du Septentrion, Université de Lille 3, 2020.

Baudrillard Jean, *Le Système des objets* [1968], Paris, Gallimard, « Tel », 2020.

– « La morale des objets. Fonction-signe et logique de classe », *Communications*, n° 13, 1969.
– *La Société de consommation* [1970, Paris, Denoël], Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009.
– *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
– *Le Complot de l'art*, Paris, Sens & Tonka, 1997.

– « C'est l'objet qui nous pense » [conférence, 1999], *Jean Baudrillard : la passion de l'objet*, éd. Anne Sauvageot, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2014.

Baudrillard Jean, Nouvel Jean, *Les Objets singuliers. Architecture et philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, « Petite Bibliothèque des idées », 2000.

Baudry Jean-Louis, « Le dispositif », *Communications*, n° 23, 1975.

Bazin André, « Peinture et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1975], 11e éd., Paris, Cerf, 1999.

Bazin Jean, Bensa Alain, « Les objets et les choses. Des objets à la "chose" », *Genèses. Sciences sociales et histoire* [en ligne], n° 17, 1994 : https://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1994_num_17_1_1257

Beauverd Jean, « Problématique de l'intime », *Intime, intimité, intimisme*, Société des études romantiques, Université de Lille III, Éditions universitaires, 1976.

Beecher Jonathan, *Fourier. Le visionnaire et son monde* [1986], Paris, Fayard, 1993.

Bégout Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005.

Belknap Robert E., *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven, Yale University Press, 2004.

Bénichou Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

– *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

Benjamin Walter, « Kitsch onirique » [1927], *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch trad., Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, t. II.

– *Petite histoire de la photographie* [1931], trad. Lionel Duvoy trad., Paris, Allia, 2012.

– *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1938-1939], Paris, Payot, 1982.

– « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, t. III.

– *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection* [1972], trad. Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, 2000.

– *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages* [1982], trad. Jean Lacoste, éd. Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, « Passages », 1989.

Bennett Tony, « The Exhibitionary Complex », *New Formation*, n° 4, 1988.

Bennett Tony, Joyce Patrick dir., *Material Power. Cultural Studies, History and the Material Turn*, London, Routledge, 2010.

Berdet Marc, *Le Chiffonnier de Paris*, Paris, Vrin, 2015.

Bernard Claudie, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du XIXe siècle* [1997], Paris, Classique Garnier, 2021.

Berney Jérôme, « *La Grande Peur dans la montagne* de C.F. Ramuz ou la naissance d'une légende », *A Contrario*, n° 1/4, Lausanne, Antipodes, 2006.

Berranger Marie-Paule, Guellec Laurence dir., *Les Poètes et la publicité. Actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016*, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2017.

Bert Jean-François, *Histoire de la fiche érudite*, Paris, Presse de l'ENSSIB, 2017.

– « L'art de la mise en fiche et ses métamorphoses modernes : petite typologie illustrée des usages de la fiche érudite », *Genesis*, n° 55, 2022.

Bert Jean-François, Lamy Jérôme, *Voir les savoirs. Lieux, objets et gestes de la science*, Paris, Anamosa, 2021.

Berthelot-Guiet Karine, Marti de Montety Caroline, Patrin-Leclère Valérie, « Entre dépublicitarisation et hyperpublicitarisation, une théorie des métamorphoses du publicitaire », *Semen* [en ligne], n° 36, 2013 : https://journals.openedition.org/semen/9645

– *La Fin de la publicité ? Tours et contours de la dépublicitarisation*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014.

# BIBLIOGRAPHIE


Berthoud Arnaud, « Monnaie et mesure chez Aristote », *L'Argent*, éd. Marcel Drach, Paris, La Découverte, 2004.

– *Une philosophie de la consommation*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

Berton Mireille, Weber Anne-Katrin dir., *La Télévision du Téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne, Antipodes, 2009.

Bertrand Romain, *Le Détail du monde. L'art perdu de la description de la nature*, Paris, Le Seuil, 2019.

Beuchat Robin, « Deuil, mélancolie et objets. "Véra" de Villiers de l'Isle-Adam et *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », *Poétique*, n° 140, 2004.

Biasi Pierre-Marc de, « Système et déviances de la collection à l'époque romantique », *Romantisme*, n° 27, 1980.

Biasi Pierre-Marc de, Contat Michel, Ferrer Daniel dir., *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS, « Textes et Manuscrits », 1998.

Biet Christian, Loncle Stéphanie, Poirson Martial, Sicotte Geneviève dir., *Fiction et économie. Représentations de l'économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIXe-XXIe siècle*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2013.

Bilyeu Gordon Bonnie éd., *Songs from Unsung Worlds : Science in Poetry*, Boston, Birkhäuser, 1985.

Blair Ann, *Tant de choses à savoir. Comment maîtriser l'information à l'époque moderne* [2010], Paris, Le Seuil, 2020.

Blanchard Pascal, Bancel Nicolas, Boetch Gilles, Deroo Éric, Lemaire Sandrine dir., *Zoos humains. De la Vénus hottentote aux* reality shows, Paris, La Découverte, 2002.

Blanchot Maurice, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Blanckeman Bruno, « Pour une histoire littéraire à *chaud* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, 2013/113.

Bleichman Daniela, Mancall Peter C. dir., *Collecting Across Cultures : Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, University of Pennsylvania Press, 2011.

Bloomfield Camille, Zenetti Marie-Jeanne dir., « Usages du document en littérature. Production – Appropriation – Interprétation », *Littérature*, n° 166, 2012/2.

Boeglin Noémie, « *Le Monde tel qu'il sera*, un roman oublié », *Fabula / Les colloques* [en ligne], « L'art, machine à voyager dans le temps », dir. Frédérique Toudoire-Surlapierre, Augustin Voegele, 2017 : https://www.fabula.org/colloques/document4725.php

Boltanski Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, « Essais », 2012.

Boltanski Luc, Chiapello Ève, *Le Nouvel Esprit du capitalisme* [1999], Paris, Gallimard, « Tel », 2011.

Boltanski Luc, Esquerre Arnaud, « La "collection", une forme neuve du capitalisme. La mise en valeur du passé et ses effets », *Les Temps Modernes*, n° 679, 2014.

– *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2017.

Bonciarelli Sarah, Reverseau Anne, Van den Bergh Carmen dir., *Littérature et document autour de 1930. Hétérogénéité et hybridation générique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2014.

Bondaz Julien, « Entrer en collection. Pour une ethnographie des gestes et des techniques de collecte », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [en ligne], n° 4, 2014 : https://journals.openedition.org/cel/481

# BIBLIOGRAPHIE


Bonnafé Pierre, « Objet magique, sorcellerie et fétichisme ? », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 2, 1970.

Bonnefis Philippe, *Logique de l'objet. Flaubert, Baudelaire, Malraux, Cendrars, Ponge, Simon, Quignard, Adami*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

Bonnefoy Yves, « L'événement poétique », *Mélanges de l'École française de Rome*, n° 1, 1992/104.

Bonnot Thierry, *La Vie des objets. D'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, Maison des sciences de l'homme, « Ethnologie de la France », 2002.

– « Qu'est-ce qu'un objet précieux ? Au sujet d'un roman de Louise de Vilmorin », *Ethnologie française*, n° 4, 2006/36.

– *L'Attachement aux choses*, Paris, CNRS, 2014.

– « Anthropologie et culture matérielle : que faire des choses ? », *La Culture matérielle : un objet en question. Anthropologie, archéologie et histoire*, Luc Bourgeois, Danièle Alexandre-Bidon, Laurent Feller *et alii* dir., Caen, Presses Universitaires de Caen, 2018.

Bonnot Thierry, « La biographie d'objets : une écriture et une méthode critique », entretien de Bérénice Gaillemin et Élise Lehoux avec Thierry Bonnot, *Images Revues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* [en ligne], n° 15 « Trajectoires biographiques d'images », 2018 : https://journals.openedition.org/imagesrevues/5925

– « Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre », *L'Homme*, n° 170, 2004.

Borloz Sophie-Valentine, « De collecte en chaos. La conservation déchétique et son emballement », *Arkhaï*, « Les *effets* du déchet », à paraître.

– « Exposer l'odeur des poubelles ? La dimension olfactive dans le *trash art* », *Déchets et rebuts dans l'art contemporain*, dir. Florence Bernard, Frédéric Montégu, Julie Noirot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître.

– *« L'odorat a ses monstres ». Olfaction et perversion dans l'imaginaire fin-de-siècle (1880-1905)*, Leuven, Peeters, 2024.

Borloz Sophie-Valentine, Caraion Marta, Vodoz Joséphine, « Systèmes instables. Hybridation, mémoire, consommation », *Romantisme*, n° 198 *« Natures mortes, objets orphelins et choses particulières »*, 2022.

Borwicz Michel, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie. 1939-1945* [1954], Paris, Gallimard, « Tel », 2023.

Boucharenc Myriam, « Publicité = Poésie », *Cendrars à l'établi*, dir. Claude Leroy, Paris, Non Lieu, 2009.

– « Réclames pour se souvenir », *Littérature et publicité. De Balzac à Beigbeder*, dir. Laurence Guellec, Françoise Hache-Bissette, Marseille, Gaussen, 2012.

– « Publicité sous influence ou de la littérature comme document », *Littérature et document autour de 1930. Hétérogénéité et hybridation générique*, dir. Sarah Bonciarelli, Anne Reverseau, Carmen Van den Bergh, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2014.

– *L'Écrivain et la publicité. Histoire d'une tentation*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Détours », 2022.

Boucharenc Myriam, Guellec Laurence dir., *Portraits de l'écrivain en publicitaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2018.

Boucharenc Myriam, Guellec Laurence, Martens David dir., « Circulations publicitaires de la littérature », *Interférences littéraires* [en ligne], n° 18, mai 2016 : https://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/issue/view/3

Bouchet Thomas, *Utopies*, Paris, Anamosa, 2021.

– « Du pigeon courrier au télégraphe électrique. Les systèmes de communication à distance vus par Fourier et par les phalanstériens », *Dompter Prométhée. Technologies et socialismes à l'âge romantique (1820-1870)*, dir. François Jarrige, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2016.

– « “Une façon de grand insecte noir”. Le télégraphe aérien ou les paradoxes du progrès (1830-1848) », *De l'utopie au désenchantement*, dir. Robert Kopp, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2010.

Bouchy Florence, *Le Jeu des objets dans le roman français contemporain : une expérience de la quotidienneté*, thèse de doctorat sous la dir. de Dominique Rabaté, Université de Bordeau 3, 2009.

Boudon Pierre, « Sur un statut de l'objet », *Communications*, n° 13 « Les objets », dir. Abraham Moles, 1969.

Boulaire Cécile dir., *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012.

Boulard Stéphanie dir., « Nineteenth-Century Objects : Materiality, Identity, Imagination / Objets du dix-neuvième siècle : matérialité, identité, imagination », *Dix-Neuf*, Special Double Issue, à paraître.

Bourdieu Pierre, « Célibat et condition paysanne », *Études rurales*, n° 5-6, 1962. Repris dans *Le Bal des célibataires*, Paris, Point/Seuil, 2001.

– dir., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.

– « La maison kabyle ou le monde renversé » [1970], *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Librairie Droz, 1972.

– *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

– « Pierre Bourdieu présente son livre *La Distinction* », entrevue télévisée avec Bernard Pivot, *Apostrophes*, diffusée le 21 12 1979, Antenne 2. [En ligne] : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i12012180/pierre-bourdieu-presente-son-livre-la-distinction

– *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

– « Lecture, lecteurs, lettrés, littérature » [1981], *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987.

– *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.

Bourgeois Luc, Alexandre-Bidon Danièle, Feller Laurent, Mane Perrine, Verna Catherine, Wilmart Mickaël dir., *La Culture matérielle : un objet en question. Anthropologie, archéologie et histoire*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2018.

Bourgeois Bertrand, *Poétique de la maison-musée, 1847-1898. Du réalisme balzacien à l'œuvre d'art « décadente »*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Boussy Maïté, Chaline Jean-Pierre dir., *Un média de faïence. L'assiette historiée imprimée*, Paris, La Sorbonne, 2012.

Boyer-Weinmann Martine, Reynaud Denis, *Vestiaire de la littérature. Cent petites confections*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Détours », 2019.

Bras Pierre, Pignol Claire dir., « Économie et littérature », *L'Homme & la Société*, n° 2, 2016/200.

Braudel Fernand, *Civilisation matérielle, économie, capitalisme*, 3 vol., Paris, Armand Colin, 1979.

Bremer Thomas dir., « Materies », *Neohelicon*, n° 2, décembre 2020/47.

Bret Patrice, Chatzlis Konstantinos, Pérez Liliane dir., *La Presse et les périodiques techniques en Europe, 1750-1950*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Brewer John, McKendrick Neil, Plumb John H., *The Birth of a Consumer Society : The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.

Briggs Asa, *Victorian Things*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

Broch Ludivine, Pooley William G., Smith Andrew W. M. dir., « Moving objects. French History and the Study of Material Culture », *French History*, vol. 37, n° 4, 2023.

Bromberger Christian, Segalen Martine dir., « Culture matérielle et modernité », *Ethnologie française*, n° 1, janvier-mars 1996/26.

## BIBLIOGRAPHIE


Brooks Peter, « Machines et moteurs du récit », *Romantisme*, n° 46, 1984.

Brown Bill, « Thing theory », *Critical Inquiry*, n° 1, 2001/28.

– *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 2003.

– dir., *Things*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

Burgelin Claude, « *Les Choses*, un devenir-roman des *Mythologies* ? », *Recherches & Travaux*, n° 77, 2010.

Bustarret Claire, « Enquête sur les papiers dans les dossiers préparatoires : Zola ou le degré zéro du support ? », *Zola. Genèse de l'œuvre*, dir. Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, CNRS, 2002.

– « Écrire à la main. Le support papier comme lieu de l'action », *ethnographiques. org* [en ligne], n° 31, *« La part de la main »*, décembre 2015 : https://www.ethnographiques.org/2015/Bustarret

Cabanes Jean-Louis, Pety Dominique dir., « La collection », *Romantisme*, n° 112, 2001.

Cahn Isabelle, *Cadres de peintres*, Paris, Réunion des musées nationaux / Hermann, 1989.

Caillet Aline, Pouillaude Frédéric dir., *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

Camion Arlette, *Les Temps ont changé*, Paris, PUF, 2021.

Campbell Colin, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* [1987, Oxford, Basil Blackwell], London, Palgrave Macmillan, 2018.

Candar Gilles, « Travail et travailleurs en littérature et dans les arts », *Le Travail en Europe, 1830-1930*, dir. François Jarrige, Marion Fontaine, Nicolas Patin, Paris, Atlande, 2020.

Cangemi Valérie, « L'hypertrophie de l'objet chez Zola : une allégorie du désir », *Objets en liberté*, dir. Marta Caraion, Lausanne, Archipel, « Essais », 2005.

Caraion Marta, *Objets en liberté*, Lausanne, Archipel, « Essais », 2005.

– « Objets en littérature au XIXe siècle », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* [en ligne], n° 4, « Objets mis en signe », 2007 : https://journals.openedition.org/imagesrevues/116

– *« Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques ». Littérature, science et industrie en 1855*, Genève, Droz, 2008.

– « Objets de voyage, objets de mémoire », *Le Voyage et la mémoire au XIXe siècle*, dir. Sarga Moussa, Sylvain Venayre, Paris, Créaphis, 2011.

– « Représentations matérielles et fonctions imaginaires des objets », *Lectures de Stendhal.* Le Rouge et le Noir, dir. Xavier Bourdenet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact français », 2013a.

– *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIXe-XXe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2014.

– dir., « Le détail et l'indice : entre littérature, histoire de l'art et épistémologie », *A contrario*, n° 20, 2014.

– « Autoréflexivité des objets dans la fiction du XIXe siècle : littérature et matérialité », *L'Œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, dir. Luc Fraisse, Éric Wessler, Paris, Classiques Garnier, 2018.

– *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Détours », 2020a.

– « Mémoire matérielle, photographie, indicialité. Le cas *Madeleine Project* », *Nouveaux Cahiers de Marge* [en ligne], n° 2 « Input Pictura Poesis », 2020b : https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=325

– « La rumeur publicitaire entre croyance et satire : pratiques de l'emphase ordinaire au XIXe siècle », *Histoires littéraires*, n° 82, 2020c.

– « Réseaux d'objets : une expérience de culture matérielle », *SAGW. Bulletin de l'Association suisse des sciences humaines et sociales*, juillet 2021.
– « Objets et mémoire autobiographique dans *Histoire de ma vie* », *George Sand et le monde des objets*, dir. Pascale Auraix-Jonchière, Brigitte Diaz, Catherine Masson, Paris, Classiques Garnier, 2021.
– dir. avec Jacob Lachat, « Figures du travail », *Études de lettres*, n° 320, 2023a.
– Avec Martine Lavaud, « Le fugitif et l'éternel : le discours des objets, de Dornac aux portraits photographiques et filmés », *L'Entre-deux*, n° 13 *« Portraits fugitifs et naissance du mouvement : l'artiste et l'écrivain à l'aube de l'instantané et du cinématographe (1880-1927) »*, dir. Martine Lavaud, juillet 2023b.
– « Dispositifs idéologiques d'objets en régime utopique », *Les Cahiers naturalistes*, n° 97 *« Les objets en régime naturaliste »*, dir. Marie-Astrid Charlier, septembre 2023c.
– « Pouvoir onirique et matérialité : lire les objets du dix-neuvième siècle en littérature. Un dialogue entre Stéphanie Boulard et Marta Caraion », « Nineteenth-Century Objects : Materiality, Identity, Imagination / Objets du dix-neuvième siècle : matérialité, identité, imagination », dir. Stéphanie Boulard, *Dix-Neuf*, Special Double Issue, à paraître.
– « Déchets et littérature : l'équivoque herméneutique », *Au-delà du déchet. Littérature et sciences sociales en dialogue*, dir. Claudia Cirelli, Bénédicte Florin, Raphaëlle Guidée, Adeline Pierrat et Lucie Taïeb, Créaphis, à paraître.

Cardon Philippe, Depecker Thomas, Plessz Marie, *Sociologie de l'alimentation*, Paris, Armand Colin, « U », 2019.

*Carnets de la consommation*, dès 2018 [en ligne] : http ://carnetsdeconso.com/

Carré Anne-Laure, Corcy Marie-Sophie, Demeulenaere-Douyère Christiane, Hilaire-Pérez Liliane dir., *Les Expositions universelles en France, au XIXe siècle. Techniques, publics, patrimoines*, Paris, CNRS, 2012.

Cartelier Jean, *La Monnaie*, Paris, Flammarion, 1996.

Cattaneo Carlo, « Osservazioni sulle guide di Pisa, Torino, Firenze e Padova pubblicate in occasione del Congresso degli scienziati », *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari*, éd. Agostino Bertani, Firenze, Le Monnier, 1948.

Cerny Céline, « Pour une approche ethnocritique de l'œuvre de Ramuz : l'exemple du légendaire », *A contrario*, n° 2, 2006/4.

Cerny Céline, Meizoz Jérôme, « L'écrivain et sa jeune fille en fleur : "Rose" (1905) de C.F. Ramuz », *Horizons ethnocritiques*, Jean-Marie Privat, Marie Scarpa dir., Nancy, Presses Universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », 2010.

Certeau Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire. 2.* (avec Luce Giard et Pierre Mayol) *Habiter, cuisiner* [1980], Paris, 10/18, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1990 et 1994.

Chabault Vincent, *Éloge du magasin. Contre l'amazonisation*, Paris, Gallimard, « Le Débat », 2020.

Chaperon Danielle, « Sémantique de la mante », *Roger Caillois, la pensée aventurée*, dir. Laurent Jenny, Paris, Belin, 1992.

Charles Michel, « Le sens du détail », *Poétique*, n° 116, 1998.

Charlier Marie-Astrid, *Le Roman et les Jours. Poétique de la quotidienneté au XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
– dir., « Les objets en régime naturaliste », *Les Cahiers naturalistes*, n° 97, septembre 2023.

Charpy Manuel, « La comédie à demeure. Circulations des modes, des objets et des dispositifs techniques dans le Paris du XIXe siècle », *La Maison, lieu de sociabilité, dans des communautés urbaines européennes de l'Antiquité à nos jours*, dir. Florence Gherchanoc, Paris, Le Manuscrit, 2006.

– « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 34, 2007.
– « Amateurs, collectionneurs et chineurs parisiens du XIXe siècle. Le commerce des apparences du passé, entre centre et périphérie », *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, dir. Isabelle Paresys, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
– *Le Théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat sous la dir. de Jean-Luc Pinol, Université de Tours, 2010.
– « Matières et mémoires. Usages des traces de soi et des siens dans une grande famille bourgeoise de la seconde moitié du XIXe siècle », *Revue du nord*, n° 390, 2011/2.
– « Restaurer le temps. Marché des antiquités et pratiques de la restauration à Paris au XIXe siècle », *Restaurer les œuvres d'art : acteurs et pratiques (XVIIIe-XIXe siècles)*, dir. Noémie Étienne, Léonie Hénaut, Lyon, ENS Lyon, 2011.
– « La place des choses. Économie de l'ordre et du désordre domestiques en bourgeoise », *Magasin du XIXe siècle*, n° 2 *« Les choses »*, dir. José-Luis Diaz, Seyssel, Champ Vallon, 2012.
– « Enquêtes en chambre. Romans policiers et culture matérielle domestique au XIXe siècle », *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIXe-XXe siècles*, Marta Caraion dir., Seyssel, Champ Vallon, 2014.
– « Saisons », *Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode* [en ligne], n° 3, décembre 2018 : https://www.modespratiques.fr

Charpy Manuel, Jarrige François, « Introduction. Penser le quotidien des techniques. Pratiques sociales, ordres et désordres techniques au XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [en ligne], n° 45 « Le quotidien des techniques », 2012 : https://journals.openedition.org/rh19/4332

Chartier Roger, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèque en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.

Chartier Roger, Jouhaud Christian dir., « Écrire les écritures. Hommage à Daniel Fabre », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [en ligne], n° 16 Bis, 2017 : https://journals.openedition.org/acrh/7466

Chassin Adrien, Devevey Éléonore, Mouton-Rovira Estelle dir., « Manuels et modes d'emploi : comment la littérature dispose à l'action », *Fabula-LhT* [en ligne], n° 29, 2023 : https://www.fabula.org/lht/29/

Château Dominique, *Philosophies du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2e édition, 2010.

Chatriot Alain, Chessel Marie-Emmanuelle, Hilton Matthew, *Au nom du consommateur. Consommation et politique en Europe et aux États-Unis au XXe siècle*, Paris, La Découverte, « L'espace de l'histoire », 2005.

Chaudet Chloé, Gallien Claire, Taïeb Lucie, « Pour une approche multiscalaire des lieux dévastés : décharge, île, ligne d'aridité », *Littérature*, n° 201, 2021/1.

Chauvier Éric, *Anthropologie de l'ordinaire*, Toulouse, Anacharsis, 2011.

Chaveau Sophie dir., « Consommer en masse », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 91, 2006/3.

Chenieux-Gendron Jacqueline, *L'Objet au défi*, Paris, PUF, 1987.

Chessel Marie-Emmanuelle, *Histoire de la consommation*, Paris, La Découverte, « Repères », 2012.
– *Consommateurs engagés à la Belle Époque. La Ligue sociale d'acheteurs*, Paris, Presses de Sciences Po, « Académique », 2012b.

Chevrier Jean-François, Roussin Philippe dir., « Le parti pris du document », *Communications*, n° 71, 2001.

– « Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2 », *Communications*, n° 79, 2006.

Christin Anne-Marie dir., *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2001.

Citton Yves, « Être collectionné par les algorithmes ? », *Local contemporain*, n° 8 *« Une collection des collections »*, 2014a.

– « Les Lumières de l'archéologie des medias », *Dix-huitième siècle*, n° 44, 2014b/1.

Clerc Jeanne-Marie, « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, n° 298, 2001/2.

Cnockaert Véronique, Privat Jean-Marie, Scarpa Marie dir., *Anthologie de l'ethnocritique*, Québec, Presses Universitaires de Québec, 2011.

Cohen Nadja, Reverseau Anne dir., *Petit musée d'histoire littéraire. 1900-1950*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

– « Pour une histoire matérielle de la littérature : autour du *Petit musée d'histoire littéraire* », *Fabula | Atelier de théorie littéraire*, 2015 : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Pour_une_histoire_materielle_de_la_litterature

Colleyn Jean-Paul dir., « Espèces d'objets », *L'Homme*, n° 170, avril-juin 2004.

Collot Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1988.

– *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

Compagnon Antoine, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 2017.

Coombes Annie E., *Reinventing Africa : Museums, Material Culture and Popular Imagination in the Late Victorian and Edwardian England*, London, Yale University Press, 1994.

Coquery Natacha, *L'Hôtel aristocratique. Le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, La Sorbonne, 1998.

Corbin Alain, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

– *L'Avènement des loisirs. 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995.

– « Le XIX^e siècle ou la nécessité de l'assemblage », dir. Alain Corbin, José-Luis Diaz, Stéphane Michaud, Max Milner, *L'Invention du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques, Vigarello Georges dir., *Histoire des émotions*, Paris, Le Seuil, « L'univers historique », 2016.

Costes Guy, Altairac Joseph, *Rétrofictions. Encyclopédie de la conjecture romanesque rationnelle francophone, de Rabelais à Barjavel, 1532-1951*, Paris, Encrage, 2018.

Coudreuse Anne, Simonet-Tenant Françoise, *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Coulangeon Philippe, « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie : le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? », *Sociologie et sociétés* [en ligne], n° 1, 2004/36 : https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2004-v36-n1-socsoc815/009582ar/

– *Culture de masse et société de classes. Le goût de l'altérité*, Paris, PUF, 2021.

Crary Jonathan, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle* [1994], Paris, Gallimard, 2016.

Dagognet François, *Le Musée sans fin*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 1984.

– *Rematérialiser. Matières et matérialisme*, Paris, Vrin, 1985.

– *Éloge de l'objet. Pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin, 1989.

– « Pourquoi l'objet aujourd'hui ? Et pourquoi l'avenir s'ouvre-t-il à lui ? », *Contribution à une culture de l'objet*, dir. Jean-Pierre Greff, Claude Rossignol, Strasbourg, École des arts décoratifs de Strasbourg, 1996.

– *Des détritus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, « Les empêcheurs de penser en rond », 1997.
– *L'Invention de notre monde : l'industrie pourquoi et comment ?*, Paris, Encre marine, 2000.

Dallenbach Lucien, *La Canne de Balzac*, Paris, José Corti, 1996.

Damisch Hubert, « La culture de poche », *Le Mercure de France*, n° 1213, 1964.

Danger Pierre, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1973.

Danieri Cheryl L., *Credit where credit is due. The Mont-de-Piété of Paris, 1777-1851*, New York, Garland Publishing Inc., 1991.

Danto Arthur, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* [1981], Paris, Le Seuil, 1989.

Dassie Véronique, *Objets d'affection. Une ethnologie de l'intime*, Paris, CTHS, 2010.

Daumard Adeline, *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848* [1963], Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1996.

Daumas Jean-Claude dir., *La Révolution matérielle. Une histoire de la consommation, France XVIII^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, Flammarion, « Au fil de l'histoire », 2018.
– dir., *Les Révolutions du commerce. France, XVIII^e^-XXI^e^ siècle*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2020.

David Jean, « René Magritte, illustrateur du cours de Linguistique générale de Ferdinand de Saussure », *Entomos*, n° 29, 2016.

David Jérôme, « Le sens pratique du détail », *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e^ siècle*, dir. Andrea Del Lungo, Boris Lyon-Caen, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
– *Balzac. Une éthique de la description*, Paris, Honoré Champion, 2010.

Debaene Vincent, « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *Labyrinthe*, n° 12, 2002.
– « "Étudier des états de conscience". La réinvention du terrain par l'ethnologie, 1925-1939 », *L'Homme*, n° 179, 2006.
– « Les écrivains contre l'ethnologie ? Ethnographie, ethnologie et littérature d'Afrique et des Antilles, 1921-1948 », *Romanic Review*, n° 3-4, 2013/104.

Debaene Vincent, Devevey Éléonore, Piégay Nathalie dir., *Archiver/Créer (1980-2020)*, Genève, Droz, 2021.

Debary Octave, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, Grane, Créaphis, 2019.

Debary Octave, Turgeon Laurier dir., *Objets et mémoire*, Paris / Québec, Maison des sciences de l'homme / Presses de l'Université de Laval, 2007.

Debray-Genette Raymonde dir., *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1980.

Delemazure Raoul, « La Vie mode d'emploi : mode d'emploi de la vie ? », *Fabula-LHT* [en ligne], n° 29 « Manuels et modes d'emploi : comment la littérature dispose à l'action », Adrien Chassin, Éléonore Devevey, Estelle Mouton-Rovira dir., 2022 : https://www.fabula.org/lht/29/delemazure.html

Delpuech André, « Collectes, collecteurs, collections dans les années trente. Entre théorie ethnologique et réalités pratiques », *Les Années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28-37*, dir. André Delpuech, Christine Lauripre, Carine Peltier-Caroff, Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, « Archives », 2017.

Demanze Laurent, *Les Fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierres Senges*, Paris, José Corti, « Les essais », 2015.
– *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, « Les essais », 2019.

# BIBLIOGRAPHIE


Denoyelle Françoise, *La Lumière de Paris. Les usages de la photographie (1919-1939)*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 1997, t. II.

Derrida Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, « Champs », 1978.

Descola Philippe dir., *La Fabrique des images*, Paris, Somogy/Musée du Quai Branly, 2010.

– *Les Formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Paris, Le Seuil, 2021.

Desjeux Dominique, « La méthode des itinéraires : une approche microsociale », *La Consommation*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2006.

Desjeux Dominique, Garabuau-Moussaoui Isabelle, *Objet banal, objet social. Les objets quotidiens comme révélateurs des relations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Desmars Bernard, « Disciples de Fourier et inventeurs. Les techniques au service du "nouveau monde" ? », *Dompter Prométhée. Technologies et socialismes à l'âge romantique (1820-1870)*, dir. François Jarrige, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2016.

Desmarets Hubert, *Création littéraire et créatures artificielles*. L'Ève future, Frankenstein, Le Marchand de sable *ou le Je(u) du miroir*, Paris, Temps, 1999.

Devaux Yves, *L'Univers de la bibliophilie*, Paris, Pygmalion, 1988.

Dewerpe Alain, *Le Monde du travail en France, 1800-1950*, Paris, Armand Colin, 1989.

Diagne Souleymane Bachir, « Musée des mutants », *Esprit*, n° 7, juillet-août 2020.

Diaz Brigitte, Diaz José-Luis, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires*, n° 4, 2009.

Diaz Brigitte, *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIXe siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2019.

Diaz José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque du romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2007.

– dir. *« Les choses »*, *Magasin du XIXe siècle*, n° 2, Seyssel, Champ Vallon, 2012.

– « Balzac bric-à-brac », *Magasin du XIXe siècle*, n° 2, « Les choses », 2012.

– « La société des choses », *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIXe-XXe siècles*, dir. Marta Caraion, Seyssel, Champ Vallon, 2014.

– dir., *« L'art de la récup »*, *Magasin du XIXe siècle*, n° 11, Seyssel, Champ Vallon, 2021.

– « Balzac récup' », *Magasin du XIXe siècle*, n° 11 *« L'art de la récup »*, 2021.

Dickie George, *Art and Aesthetic : An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

*Dictionnaire biographique du fouriérisme* [en ligne], 2007 : https://www.charlesfourier.fr/spip.php?rubrique75

Didier Béatrice, Ponnau Gwenhaël dir., *L'Homme artificiel : les artifices de l'écriture ? Hoffmann, Mary Shelley, Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, SEDES, « Cahiers de Littérature générale et comparée », 1999.

Didi-Huberman Georges, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

– « La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte », *L'Empreinte*, dir. Georges Didi-Huberman, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997. Repris dans *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2008.

Dord-Crousle Stéphanie, « Les archives de Flaubert : conserver pour prouver », *Les Archives au XIXe siècle. Nouveaux partages, nouveaux usages*, dir. Claude Millet, Paris, Centre de Ressources Jacques-Seebacher, 2017. [En ligne] : http://seebacher.lac.univ-paris-diderot.fr/sites/default/files/archives19_dord-crousle.pdf

Douglas Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* [1967], Paris, La Découverte, 2001.

# BIBLIOGRAPHIE


Douglas Mary, Isherwood Baron, *Pour une anthropologie de la consommation. Le monde des biens* [1979], trad. Manuel Benguigui, Paris, Institut Français de la Mode / Regard, 2008.

Douny Laurence, Mohan Urmila dir., *The Material Subject : Rethinking Bodies and Objects in Motion*, London, Routledge, 2021.

Dubois Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.

Dubuisson-Quellier Sophie, *La Consommation engagée*, Paris, Presses de Sciences Po, « Contester », 2009.

Duchet Claude, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », *Europe*, n° 485-487, septembre-novembre 1969. Repris dans *Travail de Flaubert*, dir. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1983.

Dumasy Lise, *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, 1999.

Duny Patrice dir., « Les friches : entre contrainte et potentiel de renouvellement urbain », Aucame Caen Normandie, *Observatoire foncier* [en ligne], juin 2016 : https://www.aucame.fr/images/catalogue/pdf/ObsFoncier02_friches.pdf

Dupont Nathalie, Trudel Éric, *Poétiques de la liste et imaginaire sériel dans les lettres (XX^e et XXI^e siècles)*, Québec, Nota Bene, 2019.

Durand Pascal, *La Leçon des choses. Techniques imaginaires de Daniel Defoe à Georges Simenon*, Bruxelles, La Lettre Volée, « Essais », 2021.

Eco Umberto « Lire les choses », *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985.

– *Vertiges de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

Eisenzweig Uri, *Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

Engels Friedrich, Marx Karl, Weydemeyer Joseph, *L'Idéologie allemande* [1932], Jean Quétier, trad. Guillaume Fondu, Paris, Les Éditions sociales, 2014.

Enon David, *La Vie matérielle mode d'emploi*, Premier Parallèle, « Carnets parallèles », 2021.

Enzensberger Hans Magnus, *Culture ou mise en condition ?* [1962], Paris, 10/18, 1973.

*Ethnologie française*, vol. 26, n° 1 « Culture matérielle et modernité », 1996.

Fabre Daniel, « L'écrivain archivé », *Sociétés & Représentations*, n° 19, 2005/1.

Fabre Daniel, Jamin Jean, « Pleine page. Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature », *L'Homme*, n° 203-204, 2012.

Fédida Pierre, « La relique et le travail du deuil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 2 *« Objets du fétichisme »*, 1970.

Fenneteaux Ariane, Miller-Blaise Anne-Marie, Oddo Nancy dir., *Objets nomades. Circulations matérielles, appropriations et formation des identités à l'ère de la première mondialisation, XVI^e-XVIII^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2021.

Ferreras Juan Ignacio, *La Novela de Ciencia Ficción*, Madrid, Siglo veintiuno de España, 1972.

*Feuilleton*, n° 18 « Pour la littérature du réel : 5 ans », Paris, Sous-sol, 2016.

Figeac Michel dir., *L'Ancienne France au quotidien. La vie et les choses de la vie sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2007.

Figeac Michel, Bouneau Christophe dir., *Circulation, métissage et culture matérielle (XVI^e-XX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Fink Wolfgang, *Le Peuple, la populace et le prolétariat. L'émergence du personnage de l'ouvrier dans le roman allemand, 1780-1848*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002.

Fleury Wullschleger Marie, *Une littérature de marque(s). La société de consommation dans le roman contemporain de langues française et allemande*, Stuttgart, Franz Stiner Verlag, 2020.

# BIBLIOGRAPHIE


Floris Bernard, Ledun Marin, « Travail et consommation : polar contemporain et nouvelles formes de domination », *Mouvements*, n° 67, 2011/3.

Flusser Vilém, *Les Gestes* [1999], trad. Sandra Parvu, Bandol/Paris, Al Dante/Aka, « Cahiers du midi », 2014.

Focillon Henri, *Éloge de la main* [1939], *La Vie des formes*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013. [En ligne] : http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Eloge_de_la_main/Eloge_de_la_main.html

Fontana Giovanni Luigi, Pellegrino Anna dir., « Esposizioni Universali in Europa. Attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie, 1851-1939 », *Ricerche Storiche*, 2015.

Formis Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2010.

Foucault Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

– *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

– *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

– *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. III.

Fourn François, « "La mode ne varie jamais en Icarie" ou comment s'habiller en communiste au XIX^e siècle », *Modes pratiques*, n° 2, 2017.

Fraisse Luc, Wessler Éric dir., *L'Œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Francia Enrico, Sorba Carlotta eds., *Political Objects in the Age of Revolutions. Material Culture, National Identities, Political Practices*, Rome, Viella, 2021.

François Pierre, Lemercier Claire, *Sociologie historique du capitalisme*, Paris, La Découverte, « Grands repères manuels », 2021.

Freedgood Elaine, *The Ideas in Things : Fugitive Meaning in the Victorian Novel*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2006.

Freud Sigmund, « Deuil et mélancolie » [1917], *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, « Idées », 1976.

– « Animisme, magie et toute-puissance des idées », *Totem et tabou* [1912], Paris, Payot, 1981.

– *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen* [1907], Paris, Gallimard, 1986.

– *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 2010.

Freund Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, 1974.

Frizot Michel, « Saint Prométhée. L'inventeur-créateur au XIX^e siècle », *Communications*, n° 46, « La création », 1997.

Frölich Juliette, *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'objet dans le roman de Balzac à Proust*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1997.

Fureix Emmanuel, Jarrige François, *La Modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2015.

Fusillo Massimo, *L'Objet-fétiche. Littérature, cinéma, visualité*, Paris, Honoré Champion, 2014.

Galbraith John Kenneth, *L'Ère de l'opulence*, Paris, Calmann-Lévy, 1961.

Galluzzo Anthony, « Peut-on parler d'un nouvel esprit de la consommation ? Pour une histoire des mentalités appliquée à la *Consumer Research* », *Carnets De La Consommation* [en ligne], n° 2, 2018 : http://carnetsdeconso.com/papier/peut-on-parler-dun-nouvel-esprit-de-consommation/

– *La Fabrique du consommateur. Une histoire de la société marchande*, Paris, La Découverte, « Zones », 2020.

Galvan Jean-Pierre, *Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Garabuau-Moussaoui Isabelle, Desjeux Dominique dir., *Objet banal, objet social.*

*Les objets quotidiens comme révélateurs des relations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2000.
Garat Anne-Marie, *Photos de famille. Un roman de l'album* [1994], Arles, Actes Sud, 2011.
Gardey Delphine, *Écrire, calculer, classer. Comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines (1800-1940)*, Paris, La Découverte, 2008.
Garnot Benoît, *La Culture matérielle en France aux XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Paris, Orphys, 1995.
Gauthier François, « L'éthique romantique et l'esprit du consumérisme », *Revue du MAUSS*, n° 24, 2014/2.
Geerkens Éric, Hatzfeld Nicolas, Lespinet-Moret Isabelle, Vigna Xavier, *Les Enquêtes ouvrières dans l'Europe contemporaine*, Paris, La Découverte, 2019.
Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1987.
– *L'Œuvre de l'art. 1. Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1994.
Gensburger Sarah, *Images d'un pillage. Album de la spoliation des Juifs à Paris, 1940-1944*, Paris, Textuel, 2010.
Gerritsen Anne, Riello Giorgio dir., *Writing Material Culture History*, London/New York, Bloomsbury, 2015.
Ginzburg Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces* [1968], Paris, Verdier, 2010.
Gleizes Delphine, « "Tout est optique. Ou jeu d'optique". Machines à images et morale de l'histoire », *Écrire l'histoire*, n° 5, printemps 2010.
– « L'hypothèse précinématographique, symptôme des mutations du fait littéraire au XIXe siècle ? », *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, dir. Jacqueline Nacache, Jean-Loup Bourget, Berne, Peter Lang, 2012.
– « "Ceci n'est point un titre inventé à plaisir…" *Humbugs*, canards et anticipation scientifique », *COnTEXTES* [en ligne], n° 21, novembre 2018 : https://journals.openedition.org/contextes/6715
– « L'épistémocritique à la lumière des études visuelles : enjeux et perspectives », *Romantisme*, n° 183, 2019.
– « Souvenir-Panorama : machines à voir et mémoire de soi au XIXe siècle », *Textimage* [en ligne], « Récit en images de soi. Dispositifs. Actes du colloque des 22, 23 et 24 mars 2018 », dir. Aurélie Barre, Delphine Gleizes, Olivier Leplatre, 2020 : https://www.revue-textimage.com/conferencier/10_recit_en_images_dispositifs/gleizes1.html
– « Genres littéraires et imaginaire des arts au XIXe siècle », *L'Imaginaire des genres*, Chantal Massol, Véronique Cnockaert, Denis Mellier dir., Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2023.
Gleizes Delphine, Reynaud Denis, *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVIIe-XIXe siècles)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017.
Glevarec Hervé, *La Différenciation. Goûts, savoirs et expériences culturelles*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2019.
– « La distinction n'est pas une différenciation », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, n° 1, 2020/51.
Godart Frédéric, *Sociologie de la mode*, Paris, La Découverte, « Repères », 2010.
Gökalp Sébastien dir., *Une histoire de l'immigration en 100 objets*, Paris, Éditions de la Martinière, Palais de la Porte Dorée, 2023.
Goldmann Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
Goodman Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], trad. Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
– « Quand y a-t-il art ? », *Manière de faire des mondes*, Marie-Dominique Popelard trad., Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992a.

– « L'art en action », trad. Jean-Pierre Cometti, *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 41, « Nelson Goodman et les langages de l'art », 1992b.
– « L'implémentation dans les arts », *L'Art en théorie et en action* [1984], Jean-Pierre Cometti, Roger Pouivet trad., Paris, L'Éclat, 1996.

Goody Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* [1979], Paris, Minuit, 1986.

Gordon Rae Beth, *Ornament, Fantasy and Desire in Nineteenth-Century French Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Goubert Jean-Pierre, *Du luxe au confort*, Paris, Belin, 1988.

Gouhier Jean, « Une société est à l'image des déchets qu'elle se crée », *L'Humanité*, [en ligne] 2013 : https://www.humanite.fr/societe/logement/jean-gouhier-une-societe-est-a-limage-des-dechets-quelle-se-cree

Grafton Anthony, *Les Origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*, Paris, Le Seuil, 1998.

Grant Elliott Mansfield, *French Poetry and Modern Industry (1830-1870). A Study of the Treatment of Industry and Mechanical Power in French Poetry during the Reigns of Louis-Philippe and Napoleon III*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.

Greenhalgh Paul, *Ephemeral Vistas : The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fair, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1988.

Greff Jean-Pierre, Rossignol Claude dir., *Contribution à une culture de l'objet*, Strasbourg, École des arts décoratifs de Strasbourg, 1996.

Grele Denis D., « Et si l'habit faisait l'utopie : Concevoir un vêtement idéal au XVIII^e siècle », *Journal of the Western Society for French History*, 2007/35.

Grignon Claude, Passeron Jean-Claude, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en littérature et en sociologie*, Paris, Gallimard/Seuil, « Hautes études », 1989.

Grimaud Emmanuel, Taylor-Descola Anne-Christine, Vidal Denis, Dufrêne Thierry dir., *Persona. Étrangement humain*, Arles, Musée du Quai Branly/Actes Sud, 2016.

Grudzinska Agnieszka, *Victimes, témoins. Les écrivains polonais face à la Shoah (1940-1960)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Guellec Laurence, « Science et manigances commerciales dans *César Birotteau* et *L'Illustre Gaudissart* de Balzac », *La Mise en texte des savoirs*, dir. Kazuhiro Matsuzawa, Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.
– « Le commerce de la science : poésie scientifique et rhétorique publicitaire », *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, dir. Muriel Louâpre, Hugues Marchal, Michel Pierssens, *Épistémocritique. Revue de littérature et savoirs* [en ligne], 2014a : https://epistemocritique.org/wp-content/uploads/2014/01/17_GUELLEC.pdf
– « Du harcèlement des objets à l'appel publicitaire des choses (d'après Simmel, Valéry, Perec, Houellebecq, Toussaint) », *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIX^e-XX^e siècles*, dir. Marta Caraion, Seyssel, Champ Vallon, 2014b.
– « De la récalcitrance littéraire. La position des écrivains face à la publicité », *L'Auteur et ses stratégies littéraires au XIX^e siècle*, dir. Brigitte Diaz, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2019.
– *Le Diable de la réclame. La littérature du XIX^e siècle au risque de la publicité*, Genève, Droz, « Histoire des idées et de la critique littéraire », 2024.

Guellec Laurence, Hache-Bissette Françoise, *Littérature et publicité, de Balzac à Beigbeder*, Marseille, Gaussen, 2012.

Guien Jeanne, *Le Consumérisme à travers ses objets. Gobelets, vitrines, mouchoirs, smartphones et déodorants*, Paris, Divergences, 2021.

# BIBLIOGRAPHIE


Guignon Emmanuel, «De l'objet surréaliste», *L'Objet surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, 2005.

– *Le Surréalisme et l'objet : l'exposition (30 oct. 2013 - 3 mars 2014)*, Paris, Centre Pompidou, 2013.

Guillard Valérie dir., *Boulimie d'objets. L'être et l'avoir dans nos sociétés*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014.

Guitton Édouard, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974.

Gülker Silke, Steets Silke dir., *Utopische Welten* [en ligne], 2019 : https://utopian-worlds.org/beteiligte/

Gunthert André, «Le complexe de Gradiva. Théorie de la photographie, deuil et résurrection», *Études photographiques* [en ligne], n° 2 *«Retour sur l'origine/Représenter l'architecture»*, mai 1997 : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/289

– «Archéologie de la "Petite histoire de la photographie"», *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* [en ligne], hors-série n° 2 *«L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin»*, 2010 : https://journals.openedition.org/imagesrevues/292

Halbwachs Maurice, *Le Destin de la classe ouvrière* [1912], Paris, PUF, 2012.

– *La Mémoire collective* [1950], Gérard Namer éd., Paris, Albin Michel, 1997.

Hamon Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

– «Thème et effet de réel», *Poétique*, n° 64, 1985.

– *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989.

– *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

– «Le musée et le texte», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 95, 1995/1.

– *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.

– «Introduction. Littérature et réclame : le cru et le cri», *Romantisme*, n° 155 *«La Réclame»*, 2012/1.

– *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, Genève, Droz, 2018.

Hatzfeld Nicolas, Bernard Philippe, «Métiers et professions : au-delà des modèles successifs d'organisation du travail, des modèles à nuancer», *Historiens et géographes*, n° 438 *«L'histoire du travail au carrefour»*, 2017.

Hay Louis éd., *Les Manuscrits des écrivains*, Paris, CNRS / Hachette, 1993.

Heck Maryline, «Écrire le quotidien aujourd'hui : formes et enjeux», *Elfe* [en ligne], n° 8 *«Extension du domaine de la littérature»*, 2019 : https://journals.openedition.org/elfe/1193

Heidegger Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?* [1971], trad. Jean Reboul, Jacques Taminiaux, Paris, Gallimard, «Tel», 2002.

Heilbrunn Benoît, *La Consommation et ses sociologies*, Paris, Armand Colin, «128», 2005.

– *La Marque. Extension du domaine de la marque* [2007], Paris, PUF, «Que sais-je ?», 2010.

– «Le monde des biens ou la naissance de l'anthropologie de la consommation», *La Revue du MAUSS*, 2014/2, n° 44.

Heinich Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

– «Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art», *Sociologie de l'art*, n° 6 «Œuvre ou objet ?», 1993a.

– dir., «Œuvre ou objet ?», *Sociologie de l'art*, n° 6 *«Œuvre ou objet ?»*, 1993b.

– «1993 : Pinoncelli pisse à Nîmes. "C'est la faute à Duchamp !" : d'urinoir en pissotière, 1917-1993», *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

– «Art contemporain et fabrication de l'inauthentique», *Terrain* [en ligne], n° 33 «Authentique ?», septembre 1999 : https://journals.openedition.org/terrain/2673
– «Introduction. *Le Chef-d'œuvre inconnu* ou l'entrée en régime vocationnel», *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
– «Manifeste, *arts*», *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 2008 : https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/manifeste-arts/
– *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009.
– *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

Heinich Nathalie, Schaeffer Jean-Marie, Talon-Hugon Carole dir., *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Hennion Antoine, Latour Bruno, «Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme», *Sociologie de l'art*, n° 6 *«Œuvre ou objet ?»*, 1993.

Herpin Nicolas, *Sociologie de la consommation* [2001], Paris, La Découverte, «Repères», 2018.

Herpin Nicolas, Verger Daniel, *Consommation et modes de vie en France. Une approche économique et sociologique sur un demi-siècle*, Paris, La Découverte, «Repères», 2008.

Hicks Dan, «The Material-cultural Turn. Event and Effect», *The Oxford Handbook of Material Studies*, Dan Hicks, Mary C. Beaudry ed., Oxford, Oxford University Press, 2010.

Hicks Dan, Beaudry Mary C. ed., *The Oxford Handbook of Material Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

Hobsbawn Eric J., Wallach Scott Joan, «Political Shoemakers», *Past & Present*, n° 89, 1980.

Hohnsbein Axel, «Les rayons X dans la presse française, 1896-1897», *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté*, dir. Delphine Gleizes, Denis Reynaud, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017.

Hollier Denis, «La valeur d'usage de l'impossible», préface à la réimpression de la revue *Document*, Paris, Jean-Michel Place, 1991. Repris dans *Les Dépossédés. Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*, Paris, Minuit, 1993.

Humphries Jepherson, «Flaubert's Parrot and Huysman's Cricket : the Decadence of Realism and the Realism of Decadence», *Stanford French Review*, n° 11, 1987.

Iacono Alfonso, *Le Fétichisme. Histoire d'un concept*, Paris, PUF, 1992.

Ingold Tim, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, trad. Hervé Gosselin, Hicham-Stéphane Afeissa, Bellevaux, Dehors, 2017.
– *Marcher avec les dragons*, trad. Pierre Madelin, Paris, Le Seuil, 2018.

Jablonka Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 2014.

Jamin Jean, «Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ?», *Temps perdu, temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent*, dir. Jacques Hainard, Roland Kaehr, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 1985.
– «Tout était fétiche, tout devint totem», préface à la réédition du *Bulletin du musée d'ethnographie du Trocadéro*, Paris, Jean-Michel Place, 1988.
– «La règle de la boîte de conserve», *L'Homme*, n° 170 *«Espèces d'objets»*, 2004

Jarrety Michel, *La Critique littéraire en France. Histoire et méthodes* (1800-2000), Paris, Armand Colin, «U», 2016.

# BIBLIOGRAPHIE


Jarrige François, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2014.

– «Le Pianotype et la typographie sociétaire. Travail, technologie et politique sous la monarchie de Juillet», *Dompter Prométhée. Technologies et socialismes à l'âge romantique (1820-1870)*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2016a.

– dir., *Dompter Prométhée. Technologies et socialismes à l'âge romantique (1820-1870)*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2016b.

Jeannelle Jean-Louis, «Les littératures factuelles», *Fabula/Atelier de théorie littéraire* [en ligne]: https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Les_litt%26eacute%3Bratures_factuelles

Jeanneret Yves, «L'objet technique en procès d'écriture. La scène impossible de la science appliquée (1880-1910)», *Alliage*, n° 50-51 «Le spectacle de la technique», 2000.

Jeay Madelaine, «Une poétique de l'inventaire: les listes chez Eustache Deschamps», *Le Moyen français, philologie et linguistique, approches du texte et du discours. Actes du VIIIe colloque international sur le moyen français des 5-7 septembre 1994*, Paris, Didier Érudition, 1997.

Jenny Laurent, «La pensée mise à nu: mensonge ou figuration?», *Le Beau mensonge*, éd. M. Bakkalo-Yedri, A. Zeggat, Rabat, Université Mohammed V Faculté des lettres et des sciences humaines, 1997.

Joly Jean-Luc, «Là, vis mode d'emploi», *Europe*, n° 993-994, janvier-février 2012.

Joseph Camille, Kalinowski Isabelle, *La Parole inouïe. Franz Boas et les textes indiens*, Toulouse, Anacharsis, «Essais», 2022.

*Journal of Material Culture*, SAGE Publications, dès 1996.

Joy Annamma, Li Eric P. H., «Studying Consumption Behaviour through Multiple Lenses: An Overview of Consumer Culture Theory», *Journal of Business Anthropology*, n° 1, 2012/1.

Julien Marie-Pierre, Rosselin Céline, *La Culture matérielle*, Paris, La Découverte, «Repères», 2005.

– *Le Sujet contre les objets… tout contre. Ethnographies de cultures matérielles*, Paris, CTHS, 2009.

Julien Marie-Pierre, Warnier Jean-Pierre dir., *Approches de la culture matérielle: corps à corps avec l'objet*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999.

Kaenel Philippe, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré* [1996], Genève, Droz, «Titre courant», 2005.

Kalifa Dominique, Regnier Philippe, Therenty Marie-Ève, Vaillant Alain dir., *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2011.

Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], Alexis Philonenko trad., Paris, Vrin, 1986.

Kapferer Jean-Noël, *Ré-inventer les marques. La fin des marques telles que nous les connaissons*, Paris, Eyrolles, 2013.

Karpik Lucien, *L'Économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

Kaufmann Jean-Claude, *Le Cœur à l'ouvrage. Théorie de l'action ménagère*, Paris, Nathan, 1997.

Kessler Frank, «The Multiple *Dispositifs* of (Early) Cinema», *Cinémas*, n° 1, 2018/29.

– «Recadrages: pour une pragmatique historique du dispositif cinématographique», *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, n° 1-3, 2011/31.

Kilani Mondher, «L'objet dans tous ses états», *Gradhiva* [en ligne], n° 8 «Mémoire de l'esclavage au Bénin», 2008: https://journals.openedition.org/gradhiva/1218

KITTLER Friedrich, « Glossaire », *Gramophone, Film, Typewriter* [1986], trad. Frédérique Vargoz, Dijon, Les Presses du réel, 2018.
KOPYTOFF Igor, « The cultural biography of things : commoditization as process », *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, dir. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
KOSELLECK Reinhart, « Raccourcissement du temps et accélération. Contribution à l'étude de la sécularisation », trad. Philippe Forget, *Écrire l'histoire* [en ligne], n° 16 « Accélérations », dir. Emmanuelle André, Catherine Coquio, Pierre Savy, 2016 : https://journals.openedition.org/elh/1052
KOSMANN Robert, « Perruque et bricolage ouvrier », *Des mondes bricolés. Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010.
KRACAUER Siegfried, « La photographie » [1927], *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, éd. Philippe Despoix, Presses de l'Université de Montréal, 2014.
– *Le Roman policier* [1971], trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001.
KRZYWKOWSKI Isabelle, *L'Homme artificiel. Hoffmann, Shelley, Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Ellipses, 1999.
– *Machines à écrire : littérature et technologies du XIX^e^ au XXI^e^ siècle*, Grenoble, Ellug, « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2010.
KWINT Marius, AYNSLEY Jeremy, BREWARD Christopher eds, *Material Memories. Design and Evocation*, Oxford, Berg, 1999.
LACHAT Jacob, « Chateaubriand ou la polysémie des archives », *Nineteenth-Century French Studies*, n° 1-2, 2018/47.
LACOSTE Yves, « À quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? », *Hérodote*, n° 7, 1997. Repris dans *La Théorie du paysage en France* 1974-1994, dir. Alain Roger, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
LAFORGUE Pierre, « Machinisme et industrialisme, ou romantisme, modernité et mélancolie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 103, 2003.
LAISNEY Vincent, *En lisant en écoutant*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2017.
LAMBERT Emmanuelle, *Dossier de presse :* Les Gommes *et* Le Voyeur *d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, IMEC/10-18, 2005.
LAPEYRE-DESMAISON Chantal, « L'objet du deuil, l'objet comme deuil », *Modernités*, n° 21 « Deuil et littérature », dir. Pierre Glaudes, Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.
LATOUR Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.
– *La Clef de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences sociales*, Paris, La Découverte, 1993.
– « Une sociologie sans objet ? », *Sociologie du travail*, n° 4, 1994.
– « Quelle action pour quels objets ? », *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006.
– *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.
LAUGIER Sandra dir., *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006.
LEAVIS Quennie Dorothy, *Fiction and the Reading Public* [1932], London, Pimlico, 2000.
LE BAIL Marine, *L'Amour des livres la plume à la main : écrivains bibliophiles du XIX^e^ siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.
LEBRAVE Jean-Louis, *Théorie et linguistique de l'écriture. Des manuscrits aux processus scripturaux (1983-2018)*, éd. Bénédicte Vauthier, Rudolf Mahrer, Paris, Classiques Garnier, 2020.
LEDENT David, *L'Homme social selon Émile Zola. Une sociologie par la littérature*, thèse

de doctorat sous la dir. de Loïc Guyon, Mary Immaculate College University of Lemerick, 2012.
Lefebvre Henri, *Critique de la vie quotidienne*, t. I, Paris, Grasset, 1947. 2e édition augmentée, Paris, L'Arche, 1958 ; t. II – *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1962 ; t. III – *De la modernité au modernisme : pour une métaphilosophie du quotidien*, Paris, L'Arche, 1981.
– *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, « Idées », 1968.
Lehmann Ulrich, Introduction à « The Great Shop Window Dummy Seeks and Finds Her Skin », *Art in Translation* [en ligne], n° 2, 2015/7 : https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/17561310.2015.1038904?needAccess=true
Le Huenen Roland, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Imago Mundi », 2015.
Le Meur Mikaëla, *Le Mythe du recyclage*, Paris, Premier Parallèle, « Carnets parallèles / Les choses de la vie », 2021.
Leociak Jacek, *Text in the Face of Destruction : Accounts from the Warsaw Ghetto Reconsidered*, Emma Harris trad., Warsaw, Żydowski Instytut Historyczny, 2004.
Lepaludier Laurent, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
Le Port Éliane, *Écrire sa vie, devenir auteur. Le témoignage ouvrier après 1945*, Paris, EHESS, 2021.
Leroi-Gourhan André, *Évolutions et techniques*, Paris, Albin Michel, 1943, t. I : *L'Homme et la matière*.
– « L'illusion technologique », *La Technique et l'homme*, Paris, Fayard, « Recherches et débats », 1960.
L'Estoile Benoît de, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers* [2007], Paris, Flammarion, « Champs essais », 2010.
Lessing Alfred, « What is Wrong with a Forgery ? », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 4, 1965/23.
Letourneux Matthieu, *Fictions à la chaîne*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2017.
Letourneux Matthieu, Mollier Jean-Yves, *La Librairie Jules Tallandier. Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, Paris, Nouveau Monde, 2011.
Lévi-Strauss Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
– *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
Leymonerie Claire, « Le Salon des arts ménagers dans les années 1950. Théâtre d'une conversion à la consommation de masse », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 91, 2006.
Lipovetsky Gilles, *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1987.
– *Le Bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation* [2006], Paris, Gallimard, « Folio », 2009.
Louvel Liliane, Méaux Danièle, Montier Jean-Pierre, Ortel Philippe dir., *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
Lufkin Sophie, Rey Emmanuel, *Des friches urbaines aux quartiers durables*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015.
Lumbroso Olivier, *Zola autodidacte. Genèse des œuvres et apprentissages de l'écrivain en régime naturaliste*, Genève, Droz, 2013.
Lyon-Caen Boris, « Balzac et la collection », *L'Année balzacienne*, n° 4, 2003/1.
– « Balzac et le coup de l'éventail. Lecture du *Cousin Pons* », *Poétique*, n° 184, 2018/2.
Lyon-Caen Judith, « Le romancier, lecteur social dans la France de la Monarchie de Juillet », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 24, 2002.

– « Le temps qui vient, qui passe – et ce qu'il en reste dans *Les Années* », *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*, dir. Bruno Blanckemann, Francine Dugast-Portes, Francine Best, Paris, Stock, 2014.
– « Enquêtes, littérature et savoir sur le monde social en France dans les années 1840 », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 17, 2017/2.
– *La Griffe du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2019.
Lyon-Caen Judith, Ribard Dinah, *L'Historien et la littérature*, Paris, La Découverte, « Repères », 2010.
Macherey Pierre, *De l'utopie*, Cherbourg, De l'incidence, 2011.
MacGregor Neil, *Une Histoire du monde en 100 objets* [2010], trad. Pascale Haas, Paris, Les Belles Lettres, 2018.
MacLeod Christine, *Heroes of Invention. Technology, Liberalism and British Identity, 1750-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
Maddox Conroy, « The Object in Surrealism », *London Bulletin*, n° 18-20, 1940.
Madelenat Daniel, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989.
Maigueneau Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
Malais Nicolas, *Bibliophilie & création littéraire (1830-1920)*, Paris, Cabinet Chaptal, 2016.
Malm Andreas, *Fossil Capital : The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, London, Verso, 2016.
Malthus Thomas Robert, *Essai sur le principe de population* [1798], 2 vol., Paris, Garnier-Flammarion, 1992.
Marchal Hugues dir., *Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Le Seuil, 2013.
– « Ponge et l'objet-Delille », *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIXe-XXe siècles*, dir. Marta Caraion, Seyssel, Champ Vallon, 2014.
Marin Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 24, 1988.
Marquer Bertrand, « 65. Émile Souvestre, *Le Monde tel qu'il sera*, Paris, W. Coquebert, 1846 », *Savants et écrivains : portraits croisés dans la France du XIXe siècle*, Arras, Artois Presses Université, 2015. [En ligne] : https://books.openedition.org/apu/17708?lang=fr
Marsden Ben, Smith Crosbie, *Engineering Empires : A Cultural History of Technology in Nineteenth-Century Britain*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
Martin Christophe, Ramond Catherine dir., « Esthétique et poétique de l'objet au XVIIIe siècle », *Lumières*, n° 5, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.
Martin Marc, *Trois siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992.
Marx Karl, *Le Capital* [1867], Paris, PUF, « Quadrige », 2014.
Mary Bertrand, *La Photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié, 1993.
Mary Nicolas, « Le monde tel qu'il sera en l'an 3000 d'Émile Souvestre : un miroir des peurs suscitées par le capitalisme industriel », *Quêtes littéraires*, n° 11, 2021.
Marzel Shoshana-Rose, *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIXe siècle*, Berne, Peter Lang, 2005.
Massidda Luca, « Il racconto di una fantasmagoria. L'esposizione universale nella letteratura dell'Ottocento », *Viaggi fantasmagorici. L'odeporica delle esposizioni universali (1851-1940)*, dir. Anna Pellegrino, Milano, FrancoAngeli, 2018.
*Material Culture Review / Revue de la culture matérielle (MCR)*, Sydney (Nouvelle-Écosse), Cape Breton University Press, depuis 1976.

MAUGER Gérard, « Les styles de vie des jeunes des classes populaires (1975-2005) », *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècle*, Paris, PUF, 2009.
MAUSS Marcel, « Esquisse d'une théorie générale de la magie » [1902-1903], *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1980.
– « Essai sur le don » [1923-1924], *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1980.
MÉAUX Danièle, *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes, 2019.
MÉLONIO Françoise, « Le "refus de parvenir". Introduction », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 1, 2019/37.
MEIZOZ Jérôme, *Le Toboggan des images. Lecture de Jean-Marc Lovay*, Genève, Zoé, « Critique », 1994.
– « De la sociocritique à l'ethnocritique et au-delà : vers un carrefour de méthodes », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45-46 « Carrefours de la sociocritique », dir. Anthony Glinoer, Toronto, Trintexte, 2009.
– « Annie Ernaux, temporalité et mémoire collective », *Les Fins de la littérature*, dir. Dominique Viart, Laurent Demanze, Paris, Armand Colin, 2012, t. II.
– « Extensions du domaine de la littérature », *AOC. Analyse, opinion, critique* [en ligne], 2018 : https://aoc.media/critique/2018/03/16/extensions-domaine-de-litterature/
– *Écrire les mondes vernaculaires. Littérature, ethnologie et création sociale*, Montréal, Tangence, « Confluences », 2021.
MENAND DOUMAZANE Françoise, *Miroirs d'*Aline. *Ethnocritique d'un roman de. C.F. Ramuz*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », 2013.
MERISH Lori, *Sentimental Materialism : Gender, Commodity Culture, and Nineteenth-Century American Literature*, Durham, Duke University Press, 2000.
MERSCH Dieter, *Théorie des médias. Une introduction* [2016], Dijon, Les Presses du réel, 2018.
MERTON Robert K., *Éléments de théorie et de méthode sociologique* [1949], Paris, Armand Colin, 1997.
MILCENT-LAWSON Sophie, LECOLLE Michelle, MICHEL Raymond dir., *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
MILLER Daniel, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Basil Blackwell, 1987.
– ed., *Acknowledging Consumption. A Review of New Studies*, London, Routledge, 1995a.
– « Consumption and Commodities », *Annual Review of Anthropology*, n° 24, 1995b.
– *Material Cultures. Why Some Things Matter*, London, UCL, 1998.
– ed., *Materiality*, Durham/London, Duke University Press, 2005.
– *The Comfort of Things*, Malden, Polity Press, 2008.
– *Stuff*, Cambridge, Polity Press, 2010.
MILLER Michael B., *The Bon Marché. Bourgeois Culture and Department Store, 1869-1920*, Princeton, Princeton University Press, 1981. Trad. *Au Bon Marché, 1869-1920. Le consommateur apprivoisé* [1981], Paris, Armand Colin, 1987.
MILLS Victoria, « Introduction : Victorian Fiction and the Material Imagination », *19 : Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* [en ligne], n° 6, 2008 : https://19.bbk.ac.uk/article/id/1507/
MILNER Max, « L'influence de Bachelard sur la critique littéraire en France », *Bachelard dans le monde*, dir. Jean-Jacques Wunenberger, Jean Gayon, Paris, PUF, 2000.
– *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique* [1982], Paris, PUF, « Écriture », 2016.

# BIBLIOGRAPHIE


*Modes pratiques. Revue d'histoire du vêtement et de la mode*, École supérieure des arts appliqués Duperré Paris, Institut de recherches historiques du Septentrion, Université de Lille 3, n° 1, novembre 2015 ; n° 2, janvier 2017 ; n° 3, décembre 2018 ; n° 4, décembre 2020 ; n° 5, avril 2023.

Moles Abraham A. dir., « Les objets », *Communications*, n° 13, 1969.

– « Qu'est-ce que le kitsch ? », *Communication & Langages*, n° 9, 1971.

– *Théorie des objets*, Paris, Éditions universitaires, 1972.

Molinet Emmanuel, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique* [en ligne], n° 2, 2006 : https://journals.openedition.org/leportique/851

Mollier Jean-Yves, Régnier Philippe, Vaillant Alain dir., *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

Mollier Jean-Yves, *La Mise au pas des écrivains : l'impossible mission de l'abbé Bethléem au XXe siècle*, Paris, Fayard, 2014.

Monin Éric, Simonnot Nathalie, « Quand les vitrines stimulaient les sens : la mécanique d'un art de la suggestion », *Traverse*, n° 22 « Par tous les sens », 2015/2.

Montalbetti Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, « Écriture », 1997.

Montier Jean-Pierre, « Sépia, couleur de l'encre, teinte du temps », *Polysèmes* [en ligne], n° 14, « La couleur », 2015 : https://journals.openedition.org/polysemes/570

Montmollin Daniel de, *Le Poème céramique. Introduction à la poterie* [1965], Paris, Les Ateliers d'art de France, 2024.

Morizot Baptiste, Zhong Mengual Estelle, « L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 22, 2018.

Morrison Susan Signe, *The Literature of Waste : Material Ecopoetics and Ethical Matter*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

Morton Timothy, *Hyperobjects. Philosophie et écologie après la fin du monde* [2013], Saint-Étienne, Cité du Design, 2018.

Moser Walter, « Garbage and Recycling : From Literary Theme to Mode of Production », *Other Voices* [en ligne], n° 1 « Cultural Recycling », 2007/3 : http ://www.othervoices.org/3.1/wmoser/index.php

Mouillefarine Laurence, Ristelhueber Véronique, *Raymond Templier. Le bijou moderne*, Norma, 2009.

Mozet Nicole, « Le passé au présent. Balzac ou l'esprit de la collection », *Romantisme*, « La collection », n° 112, 2001.

Müller Frank, *Poétique des objets chez Sophocle : fonctions dramatiques et valeurs symboliques*, thèse de doctorat sous la dir. de David Bouvier, Université de Lausanne, 2015.

Munck Jean de, « Les critiques du consumérisme », *Redéfinir la prospérité. Jalons pour un débat public*, dir. Isabelle Cassiers, Paris, Éditions de l'Aube, 2011.

Murard Lion, Zylberman Patrick, « Le petit travailleur infatigable ou le prolétaire régénéré », *Recherches*, n° 25, 1976.

Murat Michel, « Le jugement originel de la réalité », *Communications*, n° 79 « *Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2* », dir. Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, 2006.

Myers Fred R. ed., *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe, School of America Research Press, 2001a.

– « Introduction : The Empire of Things », *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe, School of America Research Press, 2001b.

MYERS Samia, « Precarity, Working-Class Literature and the Written Presence of Objects : A Material Reading of Lucien Bourgeois's *L'Ascension* (1925) », *Literary Representations of Precarious Work, 1840 to the Present*, éd. Michiel Rys, Bart Philipsen., London, Palgrave Macmillan, 2021.

NAHOUM-GRAPPE Véronique, VINCENT Odile dir., *Le Goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Maison des sciences de l'homme, « Cahiers d'ethnologie de la France », 2004.

NAVARRI Roger dir., *Écritures de l'objet*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

NEEFS Jacques, « L'imaginaire des documents », *Romans d'archives*, dir. Raymonde Debray-Genette, Jacques Neefs, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987.

NEGRA Diane, *What a Girl Want ? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*, London / New York, Routledge, 2009.

NIELSEN Sven, « 40 000 000 de livres », entretien, *À dossier ouvert*, diffusé le 15 01 1969, 1ère chaîne.

NOIRAY Jacques, *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, Paris, Corti, 1981.

NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 2007.

– *Télescope intérieur – Une œuvre spatiale d'Eduardo Kac*, a.p.r.e.s éditions / Centre National d'Études Spatiales, 2018.

NYE David E., *Amercian Technological Sublime*, Cambridge, MIT Press, 1994.

O'NEIL-HENRY Anne, *Mastering the Marketplace. Popular Literature in Nineteenth-Century France*, Lincoln / London, University of Nebraska Press, 2017.

ORLANDO Francesco, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés* [1993], trad. Paul-André Claudel, Aurélie Claudel trad., Paris, Classiques Garnier, 2010.

ORTEL Philippe dir., *Discours, image, dispositif : penser la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2008.

OTT Michael R., SAUER Rebecca, MEIER Thomas dir., *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin / Boston / München, De Gruyter, 2015.

OTTINGER Didier dir., *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2013.

OUTKA Elizabeth, *Consuming Traditions : Modernity, Modernism and the Commodified Aesthetic*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

PACKARD Vance, *La Persuasion clandestine*, Paris, Calmann-Lévy, 1958.

*Pages d'or de l'édition publicitaire. Catalogues illustrés au service des entreprises*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Forney-Ville de Paris, 16 décembre 1987-19 mars 1988, Agence Culturelle de Paris, 1988.

PANOFSKY Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], Henri Joli trad., Paris, Gallimard, « Idées », 1983.

PARIKKA Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?* [2012], Christophe Degoutin trad., Grenoble, UGA, 2018.

PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Le Seuil, « Points histoire », 2004.

PARSIS-BARUBE Odile, *La Province antiquaire. L'invention de l'histoire locale en France (1800-1870)*, Paris, Éditions du comité des travaux historiques et scientifiques, 2011.

PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, éd. et trad. Gérard Deledalle, Paris, Le Seuil, 1978.

PELLEGRINO Anna, *Les Fées machines. Les ouvriers italiens aux Expositions universelles (1851-1911)*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

PEREC Georges, « Approches de quoi ? », *Cause commune*, n° 5, février 1973.

– *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1989.

Pérez-Hilaire Liliane, « Les Expositions universelles en France au XIXe siècle : ligne de tension et lignes d'horizon dans le champ technologique à l'ère de l'industrialisation », *Les Expositions universelles en France au XIXe siècle. Techniques, publics, patrimoines*, dir. Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère, Liliane Pérez-Hilaire, Paris, CNRS, « Alpha », 2012.

Perles Catherine, Soulier Philippe, Wateau Fabienne, dir., *Profils d'objets : approches d'anthropologues et d'archéologues*, Paris, de Boccard, 2011.

Perrin Éric, Charpy Manuel, « Mode d'emploi. Sur quelques feuillets dans une machine à coudre », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 61, 2020.

Perrin Jean-François, *Poétique romanesque de la mémoire avant Proust*, t. I : *Éros réminiscent (XVIIe-XVIIIe siècles) ;* t. II : *De Senancour à Proust (XIXe siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017-2018.

Perrot Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Le Seuil, 2009.

Petitier Paule, « La découverte du passé chez Augustin Thierry et Michelet », *La Découverte et ses récits en sciences humaines : Champollion, Freud et les autres*, dir. Jacqueline Carroy, Nathalie Richard, Paris, L'Harmattan, 1998.

– « Avant-propos », *Écrire l'histoire*, n° 3 *« Le détail (1) »*. Marseille, Gaussen, 2009.

Pety Dominique, « Le personnage du collectionneur au XIXe siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, n° 112 « La collection », dir. Jean-Louis Cabanès, Dominique Pety, 2001.

– *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2003.

– « L'âme des choses : descriptions d'intérieurs de Baudelaire à Rodenbach », *Les Lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. Vincent Jouve, Alain Pagès, Paris, L'Improviste, 2005a.

– « Les Goncourt collectionneurs et la renaissance des arts décoratifs », *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de Goncourt*, Jean-Louis Cabanès, Pierre-Jean Dufief, Robert Kopp, Jean-Yves Mollier dir., Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 2005b.

– « La folie du collectionneur », *Cahiers de littérature française*, n° 6 *« Image et pathologie au XIXe siècle »*, dir. Paolo Tortonese, 2008.

– *Poétique de la collection au XIXe siècle*, Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, « Orbis litterarum », 2010.

– « Du règne des reliques au retour du vivant : reconfiguration de l'espace intime au tournant des XIXe et XXe siècles, de Verlaine à Saint-John Perse », *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900). Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, dir. Gabrielle Chamarat, Pierre-Jean Dufief, Paris, Classiques Garnier, 2014a.

– « Sémiotique de la pièce de collection », *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIXe-XXe siècles*, dir. Marta Caraion, Seyssel, Champ Vallon, 2014b.

– « Portrait de l'écrivain en collectionneur : de Mallarmé à Saint-John Perse », *De l'accueil à la rencontre. Mélanges offerts à Jean-Pol Madou*, dir. Claude Cavallero, Chambéry, Presses de l'Université Savoie Mont-Blanc, 2014c.

– « Le kitsch et la pratique de la collection au XIXe siècle », au colloque *Le Kitsch : définitions, poétiques, valeurs*, dir. Mathilde Vallespir, Franz Johansson, Centre international de Cerisy-la-Salle, août 2017. À paraître aux Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

– « Le rôle de l'amateur dans la construction des savoirs (XIXe-XXIe siècles) : du collectionneur à l'internaute », *Patrimoine et Humanités numériques*, dir. Cécile Meynard, Thomas Lebarbé, Sandra Costa, Paris, Archives contemporaines, 2020a.

– « Proust et la poétique de la collection : l'ombre des Goncourt », *Revue d'études proustiennes*, n° 12 « Proust et les célibataires de l'art », 2020b.

PIÉGAY Nathalie, « Des limites de l'informe aux limites de l'humain. L'objet dans les romans de Claude Simon », *Écritures de l'objet*, dir. Roger Navarri, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.
– *L'Érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009.
– *Le Futur antérieur de l'archive*, Rimouski, Tangence, « Confluences », 2012.
– « L'imaginaire des archives », *Claude Simon – Rencontres*, dir. Anne-Lise Blanc, Françoise Mignon, Perpignan, Trabucaire / Presses universitaires de Perpignan, 2016.
PIGNOL Claire, « L'économie à l'épreuve de la littérature », *Idées économiques et sociales*, n° 186, 2016.
PILLON Thierry, *Le Corps à l'ouvrage*, Paris, Stock, 2012.
PINTO Louis, *L'Invention du consommateur*, Paris, PUF, 2018.
PIREYRE Emmanuelle, « Fictions documentaires », *Devenirs du roman*, Paris, Inculte / Naïve, 2007.
POCRY Héloïse, « Surimpressions naturelles et volontaires chez les surréalistes. Un regard multiple sur Paris », *Articulo – Journal of Urban Research* [en ligne], n° 2 « Esthétiques et pratiques des paysages urbains », 2009 : https://journals.openedition.org/articulo/1162
POINTON Marcia, « Materializing Mourning : Hair, Jewellery and the Body », *Material Memories : Design and Evocation*, éd. Marius Kwint, Christopher Breward, Jeremy Aynsley, Oxford, Berg, 1999.
– « Casts, Imprints and the Deathliness of Things : Artifacts at the Edge », *The Art Bulletin*, n° 96, 2014.
POIRIER Jean dir., *Histoire des mœurs*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I : *Les Coordonnées de l'homme et la culture matérielle*.
POLLEN Annebella, « The Rising Tide of Photographs. Not Drowning But Waving ? », *Captures* [en ligne], n° 1 « Post-photographie ? », 2016/1 : https://revuecaptures.org/node/249
POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1987.
– « Collections : une typologie historique », *Romantisme*, n° 112 *« La collection »*, dir. Jean-Louis Cabanès, Dominique Pety, 2001.
– « Musée et patrimoine », *Patrimoines en folie*, dir. Henri Pierre Jeudy, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2015.
POPOVIC Pierre, « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », *Signata* [en ligne], n° 5 « Littérature et sémiotique », 2014 : https://journals.openedition.org/signata/483
POULOT Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette Supérieur, « Carré Histoire », 2001.
– *Une histoire des musées de France : XVIIIe-XXe siècle*, Paris, La Découverte, « Poche », 2008.
– « Une nouvelle histoire de la culture matérielle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 44, 1997/2.
POUSSIN Nicolas, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1989.
PRECIADO Beatriz, *Pornotopie,* Playboy *et l'invention de la sexualité multimédia*, Paris, Climats, 2011.
PREISS Nathalie, *Les Physiologies en France au XIXe siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1999.
PRICE Leah, *How to Do Things with Books in Victorian Britain*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2012.
PRINCIPALLI Patricia, « *Autobiographie des objets* de François Bon, ou *Je vous parle d'un temps que les moins de 50 ans ne peuvent pas connaître* », *Literatura*, n° 59, 2017.

PRIVAT Jean-Marie, *Bovary/Charivari. Essai d'ethno-critique* [1994], Paris, CNRS, 2002.
– « À la recherche du temps (calendaire) perdu », *Poétique*, n° 123, 2000.
– « Le voisinage d'Emma », *Madame Bovary et les savoirs*, dir. Pierre-Louis Rey, Gisèle Séginger, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009.
– « Ethnocritique d'une *fameuse* casquette », *Recherches & Travaux* [en ligne], n° 82 *« Littérature et anthropologie »*, 2013 : https://journals.openedition.org/rechtrav/585
PRIVAT Jean-Marie, SCARPA Marie dir., « Ethnocritique de la littérature », *Romantisme*, n° 145, Paris, Armand Colin, 2009.
– *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », 2010.
– « Ethnocritique et anthropologie des littératures. Réponses à Daniel Fabre et Jean Jamin », *L'Homme*, n° 206, 2013.
PRONOVOST Gilles, *Loisir et société. Traité de sociologie empirique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1993.
PROUST Marcel, « À propos du style de Flaubert », *La NRF*, n° 76, 1920.
PROWN Jules David, « In Pursuit of Culture : The Formal Language of Objects », *American Art*, n° 2, 1995/9.
QUESNAY François, « Fermiers », *Œuvres économiques complètes et autres textes* [1756], éd. Christine Théré, Loïc Charles, Jean-Claude Perrot, Paris, Institut National d'Études Démographiques, 2005, t. I.
RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
– *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
– « Le baromètre de Madame Aubain », *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.
REBÉRIOUX Madeleine, « L'ouvrier à travers l'art et la littérature », *La France ouvrière*, dir. Claude Willard, Paris, Les Éditions sociales, 1993, t. I. Repris dans *Pour que vive l'histoire. Écrits*, Paris, Belin, 2017.
– « Au tournant des expos : 1889 », *Le Mouvement social*, n° 149, « Mise en scène et vulgarisation : l'Exposition universelle de 1889 », 1989.
REFFAIT Christophe, SCHAFFNER Alain dir., *Jules Verne et les inventions romanesques*, Amiens, Encrage Université, « Romanesques », 2007.
RÉMY Éric, ROBERT-DEMONTROND Philippe dir., *Regards croisés sur la consommation*, Cromelles-le-Royal, EMS, 2015, t. II : *Des structures au retour de l'acteur*.
REVERSEAU Anne, « Ce que la poésie fait du document : note méthodologique sur les insertions, les emprunts et les listes dans les années 1920 », *Fabula/Les colloques* [en ligne], « Ce que le document fait à la littérature (1860-1940) », 2012 : https://www.fabula.org/colloques/document1738.php
– « La description d'objets : catalogue, inventaire et rhétorique publicitaire. À partir du Catalogue de l'antiquaire de Pierre Albert-Birot (1923) », *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, n° 18 « Circulations publicitaires de la littérature », dir. Myriam Boucharenc, Laurence Guellec, David Martens, 2016.
– *Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018a.
– *Sur les rails : de Victor Hugo à Jacques Roubaud*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, « Traverses », 2018b.
REVERZY Éléonore, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans* Les Rougon-Macquart, Genève, Droz, « Histoire des idées et criotique littéraire », 2007.
– dir., « Intérieurs », *Romantisme*, n° 168, 2015.

# BIBLIOGRAPHIE


*Revue d'esthétique*, n° 3-4 « Pour l'objet », Paris, 10/18, 1979.

*Revue du MAUSS permanente* [en ligne], n° 44 « Consommer, donner, s'adonner. Les ressorts de la consommation », 2014 : http ://www.journaldumauss.net/?Revue-du-MAUSS-no44-Consommer

Rheims Maurice, *La Vie étrange des objets*, Paris, Plon, 1959.

Ribard Dinah, *Le Menuisier de Nevers. Poésie ouvrière, fait littéraire et classes sociales, XVII^e^-XIX^e^ siècle*, Paris, Le Seuil/Gallimard/EHESS, 2023.

Ricardo David, *Principes de l'économie politique et de l'impôt* [1817], Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

Richard Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Le Seuil, 1962.

– *L'État des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, « Essais », 1990.

Ricœur Paul, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, « Points », 1985, t. III : *Le Temps raconté*.

Riegl Aloïs, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Daniel Wieczorek trad., Paris, Le Seuil, 1984.

Rifelj Carol, *Coiffures. Les cheveux dans la littérature et la culture françaises du XIX^e^ siècle*, Carol Rifelj, Camille Noiray trad., Paris, Champion, 2014.

Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

Roche Daniel, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation (XVII^e^-XIX^e^ siècle)*, Paris, Fayard, 1997.

Rosenthal Léon, *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848* [1914], Paris, Macula, 1987.

Rosenthal Olivia, Ruffel Lionel dir., « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010.

Ross Kristin, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante* [1994], Paris, Flammarion, 2006.

Rosset Clément, *L'Objet singulier*, Paris, Minuit, 1979.

Rouaud Jacques, *60 ans d'arts ménagers*, 2 vol., Paris, Syros Alternatives, 1989-1993.

Roudier Luce, *La Fabrique de la littérature sérielle : la littérature sérielle à travers ses archives, 1840-1940*, thèse de doctorat sous la dir. de Matthieu Letourneux et Judith Lyon-Caen, Université Paris Nanterre, 2022.

Rouillé André, « Un album imaginaire », *La Recherche photographique. Histoire – esthétique*, n° 8 « La famille », 1990.

Roukhomovsky Bernard, *L'Optique des moralistes, de Montaigne à Chamfort*, Paris, Champion, 2005.

Rueff Martin, « L'histoire sensitive ou le matérialisme de l'historien », *Critique*, n° 865-866, 2019.

Ruffa Astrid, « L'objet surréaliste à l'aune des "nouvelles physiques imaginatives" de Salvador Dalí », *Stratégies des contextes*, dir. Sylvie Jeanneret, Thomas Hunkeler, Bern, Peter Lang, 2006.

– *Dalí et le dynamisme des formes. L'élaboration de l'activité « paranoïaque-critique » dans le contexte socioculturel des années 1920-1930*, Paris, Les Presses du réel, 2009.

– « Opérations magiques et toute-puissance d'Eros », *Sur les traces d'Eros*, dir. Frédérique Joseph-Lowery, Isabelle Roussel-Gillet, Genève, Notari, 2010.

– « Le surréalisme, entre récit et fantasme du récit : les proses de Breton et Dalí », *PhiN-Philologie im Netz* [en ligne], n° 16, 2019 : https://web.fu-berlin.de/phin/beiheft16/b16t03.pdf

– « Les présocratiques et la dialectique surréaliste : Dalí face à Breton », *Archaic Ontological Past. Pre-Socratique Philosophy and European Avant-Garde Art and Thought*, Athènes, dir. Dimitrios Yatromanolakis, Eurasia Publications, 2022.

Ruffel Lionel, « Un réalisme documentaire : les narrations documentaires », *Littérature*, n° 166, 2012.

Ryan Marie-Laure, Weisheng Tang, *Object-Oriented Narratology*, University of Nebraska Press, 2024.
Sacriste Valérie « Communication publicitaire et consommation d'objet dans la société moderne », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 112, 2002.
Sahlins Marshall, *Âge de pierre, âge d'abondance* [1972], Paris, Gallimard, 1976.
Saisselin Rémy G., *Le Bourgeois et le bibelot*, Paris, Albin Michel, 1990.
Samoyault Tiphaine, « Les mots et les choses de Georges Perec : une aventure des années soixante », *Cahiers Georges Perec*, n° 8, 2004a.
– *La Montre cassée*, Lagrasse, Verdier, 2004b.
– *Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 2015.
Samzun Patrick, « "Le crachat de diamant en triangle radieux". Coup d'œil sur le merveilleux dans *Le Nouveau monde amoureux* de Fourier », *Cahiers Charles Fourier*, n° 22, juillet-août 2011.
Sangsue Daniel, « Le récit de voyage humoristique (XVIII^e^-XIX^e^ siècles) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, 2001.
Sarr Felwine, Davoy Bénédicte, *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Philippe Rey/Seuil, 2018.
Sartre Jean-Paul, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], Paris, Gallimard, « Tel », 1976.
— « L'homme et les choses » [1944], *Situations*, Paris, Gallimard, 1947, t. I.
Sattaur Jennifer, « Thinking objectively : an Overview of "Thing Theory" in Victorian Studies », *Victorian Literature and Culture*, n° 1, 2012/40.
Saussure Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot, 1997.
Sauvageot Anne, *Jean Baudrillard : La passion de l'objet. "C'est l'objet qui nous pense"*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2014.
Scarpa Marie, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du* Ventre de Paris, Paris, CNRS, 2000.
– « Pour une lecture ethnocritique de la littérature », *Littérature et sciences humaines*, dir. Alain Boissinot, Cergy, Université de Cergy-Pontoise, 2001.
– « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 2009.
– « Le "document humain", entre littérature et ethnographie », *Le Moment réaliste. Un tournant de l'ethnologie*, dir. Daniel Fabre et Marie Scarpa, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, « EthnocritiqueS », 2017.
Schaeffer Jean-Marie, « Objets esthétiques ? », *L'Homme*, n° 170, 2004.
Schaffner Alain, « Le banquet des Valeureux (Albert Cohen, *Mangeclous*) », *Elfe XX-XXI*, n° 7, 2019.
Schivelbusch Wolfgang, *The Railway Journey : The Industrialisation of Time and Space in the 19^th^ Century*, Berkeley, University of California Press, 1986.
Schor Naomi, « Devant le château : femmes, marchandises et modernité dans *Au Bonheur des dames* », *Mimesis et semiosis : littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Philippe Hamon, Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992.
Schuerewegen Franc, *Chateaubriand et les choses*, Amsterdam/New York, Crin 59/Rodopi, 2013.
Segalen Martine, « The Salon des Arts Ménagers, 1923-1983 : A French Effort to Instil the Virtues of Home and the Norms of Good Taste », *Journal of Design History*, n° 4, 1994/7.
– *Vie d'un musée. 1937-2005*, Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2005.
Segalen Martine, Bromberger Christian, « L'objet moderne : de la production sérielle à la diversité des usages », *Ethnologie française*, t. 26, n° 1 *« Culture matérielle et modernité »*, 1996.
Séginger Gisèle, dir., *De l'objet à l'œuvre. Actes du colloque* Objet esthétique, esthé-

tique de l'objet *des 25-27 avril 1996*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997.
Semprini Andréa, *La Marque, une puissance fragile*, Paris, Vuibert, 2005.
Sennett Richard, *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, Le Seuil, 1979.
Servier Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1967.
Sheringham Michael, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes* [2006, Oxford, Oxford University Press], Paris, PUF, « Lignes d'art », 2013.
Sicard Monique, *L'Année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1994.
Sicotte Geneviève, « D'un coffret de verre. Sur quelques sources intertextuelles de *Bruges-la-Morte* », *Le Monde de Rodenbach*, dir. Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Labor/Archives et Musée de la Littérature, 1999.
– « Le luxe et l'horreur. Sur quelques objets précieux de la littérature fin de siècle », *Nineteenth-Century French Studies*, n° 1-2, 2000-2001/29.
– « La maison-texte de Goncourt », *Image & Narrative*, n° 16, 2007. [En ligne] : https://oic.uqam.ca/publications/publication/la-maison-texte-de-goncourt
– « La matérialité décadente et l'économie : entre la fascination et la ruse », *Nordlit : Tidsskrift i litteratur og kultur*, n° 15, 2012/2.
– « Consommation et littérature : des pantoufles d'Emma Bovary à la tortue de des Esseintes », *Fiction et économie. Représentations de l'économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIXe-XXIe siècles*, dir. Christian Biet, Stéphanie Loncle, Martial Poirson, Geneviève Sicotte, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2013.
Simmel Georg, *Philosophie de l'argent* [1900], Paris, GF Flammarion, 2009.
Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.
Singaravélou Pierre, Venayre Sylvain dir., *Le Magasin du monde. La mondialisation par les objets du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 2020.
Slater Don, *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997.
Smith Adam, *La Richesse des nations* [1776], 2 vol., Paris, Garnier-Flammarion, 1991.
Smith Douglas, « "Le Temps du plastique" : The Critique of Synthetic Materials in 1950s France », *Modern & Contemporary France*, n° 2, 2007/15.
Sordet Yann, *Pierre Adamoli et ses collections : l'amour des livres au siècle des Lumières*, Paris, École des chartes, 2001.
Soubiran-Paillet Francine dir., « Les objets et les choses », *Genèses*, n° 17, Paris, Belin, 1994.
Soutif Daniel, « Du bon et du mauvais usage de l'objet », *L'Objet et l'art contemporain*, dir. Michel Assenmaker, Daniel Soutif, José Voyelle, Bordeaux, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1990.
Spandri Francesco dir., *La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
Spitzer Leo, « La enumeracion caotica en la poesia moderna » [1945], *Lingüistica et historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.
Stalnaker Joanna, *The Unfinished Enlightenment : Description in the Age of the Encyclopedia*, Ithaca, Cornell University Press, 2010.
Starobinski Jean, « La double légitimité », *Revue internationale de philosophie*, n° 150, 1984/38.
– *Largesse*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
Stearns Peter N., « Stages of Consumerism : Recent Work on the Issues of Periodization », *The Journal of Modern History*, n° 69, 1997.
Stedman Carolyn, « What a rag rug means », *Journal of Material Culture*, n° 3, 1998.
Stiénon Valérie, *La Littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

STRONG Edward K., *The Psychology of Selling and Advertising*, New York, McGraw-Hill Book Company Inc., 1925.
SUSSMAN Herbert L., *Victorians and the Machine : the Literary Response to Technology*, Cambridge, Harvard University Press, 1968.
SUVIN Darko, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1980.
SYLVOS Françoise, « Émile Souvestre ou la réclame telle qu'elle sera », *Romantisme*, n° 155 « La réclame », 2012/1.
TESNIÈRE Valérie, *Au bureau de la revue. Une histoire de la publication scientifique (XIXe-XXe siècles)*, Paris, EHESS, 2021.
THÉRENTY Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 143, 2009/1.
THÉRENTY Marie-Ève, WRONA Adeline dir., *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, Paris, Archives contemporaines, 2019.
– *L'Écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2020.
THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque* [1984], Paris, Le Seuil, « Points », 2000.
THILLEY Christopher, KEANE Webb, KUECHLER Susanne, ROWLANDS Mike, SPYER Patricia, dir., *Handbook of Material Culture*, London / Thousand Oaks / New Delhi, SAGE Publications, 2006.
THOMPSON Christopher W., *French Romantic Travel Writing : Chateaubriand to Nerval*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
THOMPSON Michael, *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value* [1979], London, PlutoPress, 2017.
TIERSTEN Lisa, *Marianne in the Market. Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 2001.
TISSERON Serge, « Nos objets quotidiens », *Hermès* [en ligne], n° 25, 1993/3 : https://shs.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1999-3-page-57?lang=fr
– *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier, 1999.
TODOROV Tzvetan, *Le Grand Code. La Bible et la littérature* [1981], trad. Catherine Malamoud, Paris, Le Seuil, 1984.
TOMASSINI Luigi, « Immagini delle esposizioni universali nelle grandi riviste illustrate europee del XIX secolo », *Rivista di storia contemporanea*, n° 17 « Memoria e ricerca », 2004.
TOPALOV Christian, *Histoires d'enquêtes. Londres, Paris, Chicago (1880-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
TOUCHELAY Béatrice, « Un siècle d'indice des prix de détail français (1913-2013) ou la métamorphose d'un pionnier de la politique du chiffre », *Politiques et management public*, n° 314, 2014.
*TRAVAUX DE LITTÉRATURE*, vol. XXXIII « Poétique de l'objet », 2021.
TREMBLAY Isabelle, EL KETTANI Soundouss dir., *Femmes et luxe. Perspectives littéraires*, Presses Universitaires de Rennes, 2022.
TRENTMANN Frank, « Materiality in the Future of History : Things, Practices, and Politics », Journal of British Studies, n° 48, 2009/2.
– *The Empire of Things. How We Became a World of Consumers, from the Fifteenth Century to the Twenty-first* [2016], London, Penguin Book, 2017.
TRESCH John, *The Romantic Machine. Utopian Science and Technology after Napoleon*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.
TROLLET Jérôme, « Alexandre Vialatte et la réclame », *Papiers Nickelés*, n° 44, 2015.
TROUSSON Raymond, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 vol., Genève, Droz, 2001.
TURIN Gaspard, *Poétiques et usages de la liste littéraire : Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, 2017.

# BIBLIOGRAPHIE


Vadé Yves, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1990.

Valéry Paul, « La conquête de l'ubiquité » [1928], *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, t. II : *Pièces sur l'art*.

Valtat Jean-Christophe, « Cabinets de Cristal », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [en ligne], n° 24, 2013 : https://journals.openedition.org/bcrfj/7100

Vannini Philip dir., *Material Culture and Technology in Everyday Life : Ethnographic Approaches*, New York, Peter Lang, 2009.

Vaucher-Gravili Anne de, « Quand l'objet ancien devient fantastique », *Bérénice*, n° 12, 1984.

Veblen Thorstein, *Théorie de la classe de loisir* [1899], Paris, Gallimard, « Tel », 1970.

Verbeek Peter Paul, *Moralizing Technology. Understanding and designing the Morality of Things*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.

Verdaguer Pierre, « Le héros national et ses dédoublements dans San-Antonio et Astérix », *French Review*, n° 4, 1988/61.

Verdier Yvonne, *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, précédé de *Du Rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier*, Claudine Fabre-Vassas, Daniel Fabre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

Verret Michel, *La Culture ouvrière*, Paris, L'Harmattan, 1988.

Viart Dominique, « Mémoire matérielle : regards contemporains sur les années soixante », *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981)*, dir. Nelly Wolf, Paris, Garnier, 2012.

– « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine », *Cahiers ReMix*, n° 7 « *Repenser le réalisme* », dir. Bernabé Wesley, Claudia Bouliane, 2018.

– « Les littératures de terrain », *En attendant Nadeau* [en ligne], 2019 : https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/08/06/enquetes-litteratures-terrain-viart/

Viart Dominique, Vercier Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.

Vigna Xavier, *Les Ouvriers en France au XX^e siècle*, Paris, Perrin, 2012.

– *L'Espoir et l'effroi : luttes d'écritures et luttes de classes en France au XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2016.

Vincent Odile dir., *Collectionner ? Territoires, objets, destins*, Paris, Creaphis, 2011.

Vodoz Joséphine, « Le corps comme marchandise ? Dire et qualifier les violences dans les récits sur le travail du sexe », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 24, juin 2022.

– « Le réalisme capitaliste en fiction. Imaginaires de la réification chez Aragon, Vian et Volodine », *Fabula-LhT* [en ligne], n° 28, octobre 2022 : https://www.fabula.org/lht/28/vodoz.html

– « Le cintre : débrouille féminine et mémoire féministe », *SAGW Bulletin de l'Association suisse des sciences humaines et sociales*, octobre 2022.

– dir., « Les objets, modes d'emploi. Des sciences sociales aux études littéraires », *Acta Fabula*, n° 3, 2023a.

– « Introduction », *Acta fabula*, vol. 23, n° 3 « *Les objets mode d'emploi. Des sciences sociales aux études littéraires* », mars 2023b.

– « Le langage idéologique des objets : fabriquer la morale dominante dans le roman réaliste », *Littérature*, n° 209, 2023c.

– Avec Julia Cela, « "J'suis dans la Benzo, t'es dans l'anonymat" : valeurs textuelles de l'automobile dans le rap francophone contemporain », *Archipel*, n° 44, 23 mars 2023d.

– « Le travail en horreur. Reconfigurations éthiques dans quelques succès des années 1950-1960 », *Études de lettres*, n° 320, mai 2023e.

– « Un certain goût des choses. Matérialité, consommation et féminité dans les *Claudine* », *Revue des lettres modernes. Lettres modernes Minard*, n° 8 (1), août 2023f.
– « Les objets *Claudine* : hédonisme et "femme nouvelle" à la Belle Époque », dir. Valérie Stiénon, Elizabeth Amann, *Consommer la fiction pour la vivre*, à paraître.
Vouilloux Bernard, « Le discours de la collection », *Romantisme*, n° 112 « *La collection* », 2001a.
– « Discours du collectionneur, discours de la collection », *Poétique*, n° 127, 2001b.
– « Le collectionnisme vu du XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, 2009/109.
– « Le siècle de l'imagerie », *Romantisme*, n° 187 « Cultures visuelles du XIXe siècle », dir. Pascal Rousseau, 2020.
Wajcman Gérard, *L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998.
Walker David H., « Shopping and Fervour : Modern Literature and the Consumer Society », *French Studies*, vol. LVIII, n° 1, 2004.
– *Consumer Chronicles : Cultures of Consumption in Modern French Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 2011.
Walras Léon, *Éléments d'économie politique pure* [1926], Paris, Economica, 1988.
Walton Kendall, « Catégories de l'art » [1970], Claude Hary-Schaeffer trad., *Esthétique et poétique*, Gérard Genette dir., Paris, Le Seuil, « Points », 1992.
Wanlin Nicolas, « L'imaginaire technique dans la poésie industrielle du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 150, 2010/4.
Warnier Jean-Pierre, « Les processus et procédures de l'authentification de la culture matérielle », *Authentifier la marchandise. Anthropologie critique de la quête d'authenticité*, dir. Céline Rosselin, Jean-Pierre Warnier, Paris, L'Harmattan, 1996.
– *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*, Paris, PUF, 1999.
Watson Janell, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust. The Collection and Consumption of Curiosities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
Weber Max, *Rudolf Stammler et le matérialisme historique*, Michel Coutu, Dominique Leydet trad., Québec / Paris, Presses de l'Université de Laval / Cerf, 2001.
Weinrich Harald, *Le Temps : le commentaire et le récit*, Paris, Le Seuil, 1973.
Wesemael Pieter van, *Architecture of Instruction and Delight. A Socio-historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798-1851-1970)*, 010 Publishers, Rotterdam, 2001.
Whitaker Jan, *Une histoire des Grands Magasins*, trad. Jacques Bosser, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.
Williams Rosalind A., *Dream Worlds Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1982.
Wittgenstein Ludwig, *Remarques sur le* Rameau d'or *de Frazer* [1932], Jean Lacoste trad., Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.
Wynne Deborah, *Women and Personal Property in the Victorian Novel*, Farnham, Ashgate, 2010.
Yates Frances A., *L'Art de la mémoire* [1966], Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1975.
Yeo Richard, *Notebooks, English Virtuosi, and Early Modern Science*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.
Yon Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2010.
Zanghi Filippo, *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

# BIBLIOGRAPHIE


Zenetti Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

– «L'effet de document. Diffractions d'un réalisme contemporain», *Un art documentaire, Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, dir. Aline Caillet, Frédéric Pouillaude, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

Zhong Mengual Estelle, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021.

Zubrzycki Geneviève, «Aesthetic revolt and the remaking of the national identity in Québec, 1960-1969», *Theory and Society*, n° 5, 2013/42.

Zuppiroli Libero, *Traité de la matière*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015.

# Bio-bibliographies

**Anaïs Albert** est maîtresse de conférences en histoire contemporaine à l'Université Paris-Cité et membre junior de l'IUF. Elle est spécialiste d'histoire économique et sociale de la France au XIXe siècle et notamment de la consommation et de la culture matérielle, objet de son livre *La Vie à crédit. La consommation des classes populaires à Paris (années 1880-1920)* aux Éditions de la Sorbonne en 2021.

**Philippe Antoine** est professeur émérite à l'Université Clermont Auvergne. Il consacre ses travaux aux récits de voyage (XVIIIe-XXIe siècles) et à l'œuvre de Chateaubriand. Directeur de la série «Voyages contemporains» (*Revue des lettres modernes* – Minard), il a créé la revue en ligne *Viatica*. Il coordonne le *Dictionnaire Chateaubriand* (2 tomes publiés, deux à paraître) et collabore à l'édition des *Œuvres complètes* du même auteur (Honoré Champion, 3 volumes publiés, un à paraître). Il a notamment écrit *Les Récits de voyage de Chateaubriand* (Champion, 1997) et *Quand le Voyage devient Promenade* (PUPS, 2011).

**Claire Barel-Moisan** est chargée de recherches au CNRS (à l'École Normale Supérieure de Lyon, UMR IHRIM). Elle enseigne à Hamilton College (Paris) et à l'ENS-Lyon. Spécialiste de la poétique romanesque balzacienne, elle a publié des travaux sur la littérature romanesque du XIXe siècle (en particulier sur Balzac, Sand et Flaubert), ainsi que sur les sciences dans le roman français et dans la presse (XIXe siècle et première moitié du XXe siècle). Parmi ses dernières publications : *Le Roman des possibles. L'anticipation dans l'espace médiatique francophone (1860-1940)*, dir. Claire Barel-Moisan et Jean-François Chassay, Presses de l'Université de Montréal, 2019 ; *Les Temps de l'anticipation*, dir. Claire Barel-Moisan et Matthieu Letourneux, *Belphégor* [en ligne], 21-1 | 2023.

**Jean-François Bert** est sociologue et historien des sciences sociales. Professeur titulaire d'anthropologie des savoirs à l'Université de Lausanne, ses travaux portent sur l'histoire des pratiques savantes, la matérialité des savoirs, et les manières de penser dans les mondes lettrés. Il vient de publier, avec Jérôme Lamy, *Les Cartes à jouer du savoir. Détournements savants au XVIIIe siècle* et *Le Corps qui pense. Une anthropologie historique des pratiques savantes* (Bâle, Schwabe-Verlag, Bâle, 2023).

**Sophie-Valentine Borloz** est docteure ès Lettres et chercheuse FNS senior en littérature française à l'Université de Lausanne. Ses recherches portent sur l'imaginaire olfactif de la fin du XIXe siècle et notamment sur la figure du pervers olfactif, objet de son livre «*L'odorat a ses monstres». Olfaction et perversion dans l'imaginaire fin-de-siècle (1880-1905)* (Peeters). Elle réalise son post-doctorat au sein du projet de recherche «Littérature et culture matérielle 1830-2020» et s'intéresse plus spécifiquement aux modes d'existence du déchet en littérature du XIXe siècle à nos jours.

**Myriam Boucharenc** est professeur de littérature française à l'Université Paris-Nanterre. Elle a contribué à l'édition des œuvres de Blaise Cendrars chez Denoël, aux éditions Zoé et dans la «Bibliothèque de la Pléiade». Ses travaux portent également sur l'histoire littéraire et culturelle de l'entre-deux-guerres ainsi que sur les relations entre littérature, journalisme et publicité. Elle est notamment l'autrice de *L'Écrivain-Reporter au cœur de années trente* (Presses du Septentrion, 2004), *De l'insolite. Essai sur la littérature du XXe siècle* (Hermann, 2011) et *L'Écrivain et la publicité. Histoire d'une tentation* (Champ Vallon, 2022), ouvrage issu des recherches menées dans le cadre du programme ANR LITTéPUB qu'elle a coordonné de 2014 à 2019.

**Thomas Bouchet**, maître de conférences HDR en histoire à l'Université de Bourgogne LIR35 UMR 7366 CNRS-uB, travaille sur les «premiers socialistes» dans la première moitié du XIXe siècle, et sur la question des utopies. Il s'intéresse aussi aux théories et aux pratiques de la contestation politico-sociale – de l'insulte à l'insurrection. Il est attentif, enfin, aux liens qui peuvent être tissés entre écriture de l'histoire et fiction. Derniers travaux parus aux éditions Anamosa: *L'Aiguille et la plume. Jules Gay, Désirée Véret, 1807-1897* (2024); *Utopie* (2021); *De colère et d'ennui. Paris, chronique de 1832* (2018, éd. de poche, 2024).

**Marta Caraion** est professeure de littérature française à l'Université de Lausanne. Elle s'intéresse aux rapports littérature-photographie (*Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle* [Droz, 2003]; exposition *Photolittérature* [XIXe-XXIe siècles] à la Fondation Jan Michalski, [2016, avec Jean-Pierre Montier]). Elle travaille depuis plusieurs années sur les représentations littéraires de la culture matérielle et dirige le projet de recherche du Fonds national suisse «Littérature et culture matérielle 1830-2020». Elle a notamment publié *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle* (Champ Vallon, 2020) et édité le volume collectif *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIXe- XXe siècles* (Champ Vallon, 2014).

**Julia Cela** est assistante diplômée à la Section de français moderne de l'Université de Lausanne. Elle est l'autrice d'un mémoire de maîtrise intitulé *Le Rap, littérature du monde social. Du featuring au mythe de la banlieue*, publié en 2021 à Archipel Essais. Elle effectue sa thèse sous la direction du Prof. Jérôme Meizoz, dans une perspective mêlant littérature et sciences sociales. La question de l'«authenticité» est au cœur de sa recherche doctorale, portant sur les représentations littéraires des mobilités sociales.

**Marie-Astrid Charlier** est maîtresse de conférences en littérature française du XIXe siècle à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et membre du RiRRa21. Elle est titulaire d'une chaire junior à l'Institut universitaire de France (2022-2027) pour un projet de recherche sur le spectacle naturaliste. Ses travaux portent plus généralement sur le naturalisme et le réalisme, sur les liens entre littérature et spectacles et sur la culture médiatique (XIXe-premier XXe siècle).

Elle a notamment publié *Le Roman et les Jours. Poétiques de la quotidienneté au XIXe siècle* chez Classiques Garnier en 2018.

**Boris Colinas** a obtenu un master ès Lettres en français moderne avec spécialisation en sciences historiques de la culture à l'Université de Lausanne. Il a contribué à l'élaboration de la base de données associée au projet de recherche intitulé « Littérature et culture matérielle » dirigé par la professeure Marta Caraion. Il est actuellement doctorant en littérature comparée à l'Université de Lausanne.

**Éléonore Devevey** est actuellement maître-assistante à l'Université de Genève. Elle est l'autrice de *Terrains d'entente. Anthropologues et écrivains dans la seconde moitié du XXe siècle* (Presses du Réel, 2021) et a co-dirigé plusieurs publications sur les liens entre littérature et sciences humaines et sociales, parmi lesquelles : *Archiver/Créer (1980-2020)* (Droz, 2021, avec Vincent Debaene et Nathalie Piégay), « Anthropologie et études littéraires. Contacts, transferts, imaginaires » (*Contextes*, 2022, avec Jacob Lachat) et « Paroles spoliées. Itinéraires de la littérature orale » (*Gradhiva*, 2024, avec Irene Albers).

**Brigitte Diaz** est professeure émérite de littérature française du XIXe siècle à l'Université de Caen-Normandie. Elle a consacré de nombreuses études aux correspondances, journaux personnels et carnets d'écrivains du XIXe siècle (Stendhal, Sand, Flaubert…). Elle s'est intéressée aux rapports de George Sand avec l'histoire, la politique et la critique littéraire. Elle a fourni l'édition critique d'*Indiana* et d'*Histoire de ma vie* de George Sand et a collaboré à l'édition d'un ensemble de ses romans dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (2019). Elle a co-dirigé l'ouvrage *George Sand et le monde des objets* (Classiques Garnier, 2021).

**José-Luis Diaz**, professeur émérite de littérature française à l'Université de Paris, est vice-président de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes (SERD), directeur du *Magasin du XIXe siècle*. Ses travaux ont porté sur les représentations de l'écrivain (*L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Champion, 2007), la critique littéraire et le biographique (*L'Homme et l'œuvre*, PUF, 2011).

**Delphine Gleizes** est professeure de littérature française du XIXe siècle à l'Université Grenoble Alpes et membre du laboratoire Litt&Arts (UMR 5316). Elle s'intéresse aux rapports entre littérature et culture visuelle ainsi qu'à la question des transferts entre arts et savoirs. Elle a notamment publié, avec Denis Reynaud *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté, XVIIe-XIXe siècles* (PUL, 2017) et avec Aurélie Barre et Olivier Leplatre *Récits en images de soi – Dispositifs* (*Revue Textimage*, 2020). Elle travaille également sur Victor Hugo et a co-organisé plusieurs colloques centrés sur la question de l'image : *L'Œil de Victor Hugo* (Musée d'Orsay, 2002) ; *L'Œuvre de Victor Hugo à l'écran. Des rayons et des ombres* (Lyon, 2005) ; *Représenter Victor Hugo. La légende d'un siècle* (École É. Cohl, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2015).

**Laurence Guellec** est professeure de littérature française du XIXe siècle, culture et médias à Nantes Université. Depuis une dizaine d'années, elle enquête sur les relations entre littérature, culture marchande et langages publicitaires dans le cadre des projets de recherche qu'elle a co-dirigés : projet IUF, ANR LITTéPUB. Principales publications sur ce sujet : *Le Diable de la réclame. La littérature française du XIXe siècle au risque de la publicité* (Droz, 2024), *Portraits de l'écrivain en publicitaire* (*La Licorne*, n° 128, Presses Universitaires de Rennes, 2018, avec Myriam Boucharenc) et *Littérature et publicité, de Balzac à Beigbeder* (Marseille, Gaussen, 2012, avec Françoise Hache-Bissette).

**Christophe Imperiali** est professeur de littérature française à l'Université de Neuchâtel. Après avoir consacré deux ouvrages au mythe de Perceval à travers les siècles (*Éloge de la curiosité. Perceval en question* [Classiques Garnier, 2015] et *En Quête de Perceval. Étude sur un mythe littéraire* [Honoré Champion, 2019]), il s'est notamment intéressé aux liens entre poésie et musique – plus spécifiquement, à la manière dont les formes esthétiques rendent compte d'une expérience du temps. Ses recherches l'ont aussi porté à travailler sur la poésie de la fin du XIXe siècle, avec un intérêt particulier pour les enjeux esthétiques liés aux formes du vers.

**François Jarrige** est historien, maître de conférences HDR en histoire à Université de Bourgogne (LIR3S UMR 7366 CNRS-uB). Il explore l'histoire sociale et environnementale des techniques et de l'industrialisation, et a notamment publié : *La Contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel* (avec T. Le Roux, Le Seuil, « Points », 2020) ; *Face à la puissance. Une histoire des énergies alternatives à l'âge industriel* (avec A. Vrignon, La Découverte, 2020) ; et *La Ronde des bêtes. Le moteur animal et la fabrique de la Modernité* (La Découverte, 2023).

**Christian Jouhaud**, directeur de Recherche émérite au CNRS et directeur d'études à l'EHESS, est historien du pouvoir et de l'imprimé au XVIIe siècle, ainsi que de l'historiographie. Il a fondé avec Alain Viala le Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur l'Histoire du Littéraire (Grihl). Parmi ses publications : *Mazarinades. La Fronde des mots* (Aubier puis Flammarion), *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe* (Gallimard), *Richelieu et l'écriture de du pouvoir* (Gallimard), *Sauver le Grand-Siècle ? Présence et transmission du passé* (Seuil), *Une femme a passé. Méditation sur la Gradiva* (Gallimard), *Le Siècle de Marie Du Bois. Écrire l'expérience au XVIIe siècle* (Seuil).

**Sarah Juilland** est assistante diplômée à la Section de français moderne de l'Université de Lausanne et chercheuse FNS junior dans le cadre du projet « Littérature et culture matérielle 1830-2020 ». Sa thèse portera sur l'articulation des domaines du sacré et de la photographie au prisme de la littérature. Elle est également membre du comité de rédaction de la revue *Archipel*.

**Marine Le Bail** est maîtresse de conférences en littérature française du XIXe siècle à l'Université Toulouse-II Jean Jaurès. Ses travaux portent sur les liens entre littérature et histoire du livre et plus particulièrement sur la bibliophilie. Elle a notamment publié *L'Amour des livres la plume à la main : écrivains bibliophiles du XIXe siècle* (PUR, 2021) et travaille actuellement à un essai consacré au traitement de l'objet-livre dans les récits d'enquête. Elle a également consacré plusieurs articles à des questions de poétique matérielle du livre et codirige le projet « Biblioclasmes : livres menacés, livres détruits, livres recréés ? », qui s'intéresse aux enjeux éthiques, symboliques et esthétiques de la destruction de livres.

**Marine Lépinard** est doctorante à l'EHESS. Elle mène une thèse intitulée *« Faire une perle d'une larme » – l'expérience littéraire d'Alfred de Musset : anthropologie et histoire*. Ses travaux s'inscrivent dans une histoire des pratiques d'écritures au XIXe siècle : elle s'intéresse notamment à la dimension matérielle et référentielle des écrits littéraires, ainsi qu'aux processus de transmission et de patrimonialisation dont ils font l'objet.

**Matthieu Letourneux** est professeur à l'Université Paris Nanterre et membre du CSLF. Il s'intéresse aux cultures sérielles et médiatiques (*Fictions à la chaîne*, Le Seuil, 2017), à l'édition populaire (*Aux origines de la pop culture avec Loïc Artiaga,*

*2022 ; La Librairie Jules Tallandier*, avec Jean-Yves Mollier), au rire (*L'Empire du rire*, avec Alain Vaillant, 2020), aux imaginaires criminels (*Cinéma premiers crimes*, 2015 ; *Fantômas, Biographie d'un criminel imaginaire*, 2013) et à la littérature de genre (*Le Roman d'aventures*, 2010). Il est rédacteur en chef de la revue *Belphégor*.

**Jacob Lachat** est professeur assistant en littérature française à l'Université de Fribourg. Ses recherches portent sur l'écriture de l'histoire au XIX^e^ siècle. Il est l'auteur d'un essai intitulé *Le passé sous les yeux. Chateaubriand et l'écriture de l'histoire* (EHESS/Vrin, « Contextes », 2023) et de plusieurs études sur l'historiographie. Ses activités scientifiques récentes sont consacrées aux représentations du travail intellectuel et aux journaux personnels d'écrivains entre le XIX^e^ siècle et l'époque contemporaine.

**Judith Lyon-Caen** est historienne, directrice d'études à l'EHESS. Ses travaux portent sur l'histoire des usages sociaux de la littérature au XIX^e^ et au XX^e^ siècle, et de manière plus générale sur les relations entre histoire et littérature. Une partie de sa recherche porte sur le XIX^e^ siècle français (Balzac, Barbey d'Aurevilly), l'autre sur les usages de la littérature dans les premières historiographies de la Shoah (en France et en Pologne). Elle a publié notamment *L'Historien et la littérature* (La Découverte, 2010, avec Dinah Ribard) et *La Griffe du temps. Ce que l'histoire peut dire de la littérature* (Gallimard, 2019).

**Nathan Maggetti** a fait un Master en Lettres à l'Université de Lausanne. Il a participé en tant qu'assistant-étudiant au projet « Littérature et culture matérielle 1830-2020 ». Depuis octobre 2024, il est co-directeur des Éditions de l'Aire à Vevey.

**Noé Maggetti** est assistant diplômé auprès de la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne. Il réalise une thèse à la croisée de l'histoire de la littérature et du cinéma sous la direction des professeures Maria Tortajada et Marta Caraion, portant sur les représentations médiatiques de dispositifs de vision et d'audition à la Belle Époque. Il est membre du comité de rédaction des revues *Décadrages*. *Cinéma à travers champs* et *Archipel*, dans lesquelles il a publié plusieurs articles.

**Hugues Marchal** est professeur de littérature moderne française et générale à l'Université de Bâle. Ses recherches se concentrent sur la poésie et la poétique des Lumières à nos jours, avec un intérêt particulier pour les relations entre poésie et sciences. Il a notamment publié *La Poésie* (Flammarion, 2007) et dirigé ou co-dirigé les collectifs *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud* (Seuil, 2013), *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven* (Wilhelm Fink, 2019), *Plotting Poetry. On mechanically-enhanced Reading* (Presses universitaires de Liège, 2021).

**Jérôme Meizoz** enseigne la littérature française à l'Université de Lausanne où il co-dirige la *Formation doctorale interdisciplinaire*. Lauréat du Prix de l'Académie suisse des sciences humaines 2005, il a publié notamment *L'Âge du roman parlant 1919-1939* (2001) ; *Le Gueux philosophe, Rousseau* (2003) ; *Postures littéraires* (2007) ; *La Fabrique des singularités* (2011) ; *Faire l'auteur en régime néolibéral. Rudiments de marketing littéraire* (2020) ; *Écrire les mondes vernaculaires* (2021) ; *Coulisses du nom propre (Louis-Ferdinand Céline)* (2021). Écrivain, il a obtenu le Prix Suisse de littérature pour *Faire le garçon* (2017).

**Samia Myers** est docteure de l'Université de Strasbourg, UR 1337 (Configurations littéraires). Sa thèse, dirigée par Corinne Grenouillet, porte sur les écrits

littéraires d'ouvriers et d'ouvrières de la première moitié du XX^e siècle et plus particulièrement sur l'écriture du travail et des mondes du travail. Elle a publié notamment : « Plumes ouvrières, (ré)écritures des corps laborieux » (*Les Chantiers de la création*, 2020) ; « Precarity, Working-Class Literature, and the Written Presence of Objects : A Material reading of Lucien Bourgeois, *L'Ascension* (1925) » (Springer Nature, 2021) ; « Écrire les lieux du travail. Espace, référentialité et mémoires urbaines dans trois écrits littéraires ouvriers de la première moitié du XX^e siècle » (*Études de lettres*, 2023).

**Anna Pellegrino** est professeure d'histoire contemporaine à l'Université de Bologne (Département du Patrimoine Culturel). Docteure de l'Institut universitaire européen de Florence, elle a été chercheuse post-doc au CNAM (CDHTE), et chercheuse associée à l'Université Paris-Diderot (ICT). Ses travaux portent sur l'histoire des cultures du travail dans la société industrielle, en particulier sur l'évolution de l'artisanat pendant la Seconde Révolution industrielle et sur les Expositions universelles d'un point de vue des rapports entre cultures du travail et progrès technique mais aussi des représentations et imaginaires littéraires. À ce sujet elle a notamment publié *Les Fées machines. Les ouvriers italiens aux Expositions universelles 1851-1911* (Classiques Garnier, 2017) et édité le volume collectif *Viaggi fantasmagorici. L'odeporica delle esposizioni universali 1851-1940* (FrancoAngeli, 2018).

**Dominique Pety** est professeure de littérature française à l'Université Savoie Mont Blanc depuis 2008. Elle est responsable de l'équipe pluridisciplinaire Humanités environnementales du laboratoire LLSETI depuis 2017. Elle a d'abord travaillé sur la collection au XIX^e siècle, sur l'organisation des savoirs et les pratiques de classement (*Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Droz, 2003 ; *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010). Elle travaille actuellement sur les représentations de l'amateur, du non-expert, et sur les démarches participatives, des anciennes pratiques savantes aux technologies du numérique, particulièrement en ce qui concerne les problématiques environnementales.

**Nathalie Piégay** est professeure ordinaire de littérature française à l'Université de Genève. Ses domaines de recherches sont la littérature des XX^e et XXI^e siècles. Elle a récemment travaillé sur les liens entre archive et création, sur le roman contemporain et poursuivi ses travaux sur Aragon et sur le surréalisme. Elle a en outre publié trois récits aux éditions du Rocher et, en 2023, *3 nanas. Phalle, Bourgeois, Messager* (Seuil).

**Claire Pignol** est historienne de la pensée économique, maître de conférence HDR à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, affiliée au laboratoire PHARE. Spécialiste de la Théorie de l'équilibre général, elle étudie également les représentations de l'économie dans la littérature et a coordonné notamment « Penser l'économie par la littérature » (*Cahiers d'économie politique*, n° 83, 2023) et « Inventer l'économie », avec Christophe Reffait (*Fabula-LhT*, n° 28, 2022).

**Vivien Poltier** est doctorant en littérature française à l'Université de Lausanne. Il élabore sa réflexion au point de rencontre entre théories marxistes, psychanalyse, sociologie et histoire. Financée par le Fonds national suisse, sa recherche doctorale porte sur la triple articulation travail-politique-littérature ; elle est provisoirement intitulée *Figures de la conflictualité dans la représentation littéraire du travail (XIX^e – XIX^e siècle)*, dirigée par Marta Caraion et Dominique Viart. Son

mémoire de maîtrise, intitulé *Une contradiction fondamentale dans la littérature du travail*, a paru en 2021 aux éditions Archipel Essais.

**Anne Reverseau**, chercheuse qualifiée au FNRS (Fonds National pour la Recherche scientifique) et commissaire d'exposition, enseigne aussi les arts littéraires et visuels à l'UCLouvain. Elle a dirigé le Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI) et le programme de recherche européen ERC HANDLING sur la manipulation des images par les écrivains (2019-2024). Spécialiste des modernités poétiques et des rapports entre littérature et photographie, elle a publié *Le Sens de la vue. Le regard photographique de la poésie moderne* (Sorbonne Université Presses, 2018) et de nombreux ouvrages collectifs portant sur le portrait photographique, les cartes postales ou les « murs d'images » d'écrivains.

**Éléonore Reverzy** est professeure de littérature française du XIXe siècle à la Sorbonne nouvelle. Spécialiste du roman, en particulier de Zola et des Goncourt, elle est notamment l'autrice de *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans les « Rougon-Macquart » de Zola* (2007). Elle a publié en 2016 un essai sur la situation de l'écrivain au XIXe siècle (*Portrait de l'artiste en fille de joie*) et a récemment réuni une anthologie de témoignages sur le Siège de Paris et la Commune (*Témoigner pour Paris*, 2021).

**Dinah Ribard** est directrice d'études à l'EHESS et membre, au sein du Centre de recherches historiques, du Groupe de recherches interdisciplinaires sur l'histoire du littéraire. Ses recherche portent sur l'écriture dans le travail, l'écriture comme travail et l'action avec les mots écrits, entre époque moderne et XIXe siècle. Elle a notamment publié *Histoire littérature témoignage. Écrire les malheurs du temps* (Gallimard, 2009, avec Christian Jouhaud et Nicolas Schapira), *L'Historien et la littérature* (La Découverte, 2010, avec Judith Lyon-Caen), *Le Menuisier de Nevers. Poésie ouvrière, fait littéraire et classes sociales (XVIIe-XIXe siècle)* (EHESS/Gallimard/Seuil, 2023) et participé au livre du Grihl, *Écriture et action* XVIIe-XIXe *siècle. Une enquête collective* (EHESS, 2016).

**Astrid Ruffa** est docteure ès Lettres et chercheuse associée à la section de français de l'Université de Lausanne. Spécialiste du surréalisme, elle est l'autrice de *Dalí et le dynamisme des formes* (Presses du réel, 2009) ainsi que de nombreux articles centrés sur l'imaginaire littéraire, artistique, scientifique ou philosophique des surréalistes. Elle a co-édité le volume *Salvador Dalí à la croisée des savoirs* (Desjonquères, 2007) et a contribué à plusieurs catalogues d'exposition comme *Locus Solus. Impressions of Raymond Roussel* (2011) ; *Dalí Eureka* (2017) ; *Dalí : une histoire de la peinture* (Monaco, 2019) ; *Surréalice* (Strasbourg, 2022). Accordant un rôle important à la vulgarisation scientifique, elle a collaboré avec le Musée Reina Sofia (*Salvador Dalí. A spiritual Gaze*, La Central, 2013) et a donné des conférences publiques au Centre Pompidou, au Musée d'art moderne de Lugano (LAC) et au Musée Dalí de St. Peterburg en Floride.

**Anne de Rugy** est sociologue, maîtresse de conférences à l'Université de Paris Est Créteil, rattachée au LIPHA. Elle enquête sur les modes de vie, les idéaux qui les justifient, leur dimension politique et leur possible transformation écologique. Ses recherches interrogent aussi les liens entre littérature et sciences sociales, la mise en récit de la vie matérielle et l'usage de la littérature comme laboratoire sociologique. Elle a collaboré à un volume collectif intitulé *Baudrillard, cet attracteur intellectuel étrange* (dirigé par Nicolas Poirier, Le bord de l'eau, 2016) et prépare un ouvrage sur la critique du capitalisme par les pratiques.

**Valérie Stiénon** est maîtresse de conférences en littérature à l'Université Sorbonne Paris Nord et membre junior de l'Institut universitaire de France. Elle est responsable de la structure Médialect dédiée aux cultures des imaginaires et co-directrice de la revue *COnTEXTES*. Ses travaux s'inscrivent dans une approche poétique intégrant le discours social, l'histoire matérielle et la culture médiatique. Elle a publié *La Littérature des physiologies* (Classiques Garnier, 2012) et co-dirigé plusieurs ouvrages, dont *(Bé)vues du futur. Les imaginaires visuels de la dystopie 1840-1940* (Septentrion, 2015, avec Clément Dessy) et *Les Voix du lecteur dans la presse française au XIXe siècle* (PULIM, 2018, avec Elina Absalyamova).

**Marie-Ève Thérenty** est professeure des universités et directrice du centre de recherche RIRRA 21 à l'Université Paul Valéry Montpellier 3. Elle est membre senior de l'Institut Universitaire de France. Spécialiste des rapports entre presse et littérature, de poétique des supports et d'imaginaire des sociétés médiatiques, elle a notamment publié *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Champion, 2003 ; *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Le Seuil, 2007 et *Femmes de presse, femmes de lettres. De Delphine de Girardin à Florence Aubenas*, CNRS éditions, 2019.

**Joséphine Vodoz** est docteure de l'Université de Lausanne, où elle a collaboré au projet de recherche « Littérature et culture matérielle ». Sa thèse intitulée « Les grands récits du consumérisme. Une révolution culturelle par la littérature, XIXe-XXIe siècles » porte, d'une part, sur l'histoire des représentations littéraires des pratiques consuméristes, et, d'autre part, sur leur fonction dans la normalisation culturelle de la consommation de masse. Elle s'intéresse également aux liens entre littérature, genre et culture matérielle et collabore au projet de recherche « Genre, image et matérialité dans la culture littéraire de la modernité, 1880-1930 », basé à l'Université de Séville.

**Bernard Vouilloux**, professeur émérite de littérature française à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université, est rattaché au CELLF (UMR 8599 CNRS/Sorbonne Université). Ses recherches sont d'ordre transdisciplinaire et portent, pour l'essentiel, sur les rapports entre la littérature et les arts visuels (peinture, mais aussi architecture, photographie, cinéma), et plus largement sur les rapports entre le langage verbal et le visuel, mais il a pu les étendre à la musique et à la danse. Il est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages publiés en nom propre chez différents éditeurs, d'une demi-douzaine de directions ou co-directions de collectifs et de plus de deux cents articles et contributions à des ouvrages collectifs, actes de colloques, catalogues d'exposition, etc. Dernier ouvrage paru : *Puisque littérature il y a. Sur quelques airs de famille* (Droz, 2024).

**Filippo Zanghi** est docteur ès lettres et maître de français au Gymnase de Renens, en Suisse. Ses travaux se situent au croisement des études littéraires et des études urbaines, et s'articulent autour d'une question de grande ampleur historique, culturelle et esthétique : le paysage. Il a publié notamment *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine* (Septentrion, 2014).

**Giovanni Zuccarino** est doctorant FNS en linguistique française à l'Université de Lausanne. Il effectue actuellement une thèse de génétique textuelle sur les processus d'écriture philosophique et les mécanismes au fondement de l'élaboration discursive à partir des procédés d'invention de Jacques Derrida. Ses recherches, qui s'inscrivent au croisement de la génétique textuelle, de l'analyse

du discours et de la linguistique de l'énonciation, l'amènent à s'intéresser à la manière dont la matérialité (instruments et supports d'écriture, oralité ou scripturalité de la langue) conditionne la production des textes. Depuis 2020, il a la charge de la veille scientifique et de la bibliographie génétique de la revue *Genesis*.

# Table des matières

## Introduction


Matérialités littéraires, 1830-2020
*Marta Caraion, Judith Lyon-Caen* 7

Jean Baudrillard *(Joséphine Vodoz)* 35
Biographies d'objets *(Marta Caraion)* 37
François Dagognet, objets, matériologie et science des traces *(Marta Caraion)* 39
Bruno Latour *(Nathan Maggetti)* 41
Les « objets désuets » de Francesco Orlando *(Judith Lyon-Caen)* 43
La consommation dans les sciences sociales : naissance d'un sujet *(Joséphine Vodoz)* 45


## Première partie : *Marchandise, consommation*


L'entrée des objets en littérature
*José-Luis Diaz* 51

Brocantes et bric-à-brac *(José-Luis Diaz)* 69
Physiologies et objets *(Valérie Stiénon)* 71
Cheminées et pendules *(José-Luis Diaz)* 73

« Une névrose nouvelle » : le consumérisme dans la littérature française (XIXe-XXIe siècle)
*Joséphine Vodoz* 75

Salon des arts ménagers *(Joséphine Vodoz)* 95
Fétichisme de la marchandise *(Joséphine Vodoz)* 97

Consommation et désirs : sciences sociales et littérature
*Claire Pignol, Anne de Rugy* 99
Argent / prix *(Claire Pignol)* 117
Mont-de-Piété *(Anaïs Albert)* 119

Tensions de (grande) surface
*Sophie-Valentine Borloz* 121
De la boutique à l'e-commerce *(Sophie-Valentine Borloz)* 142
Panier de la ménagère *(Sophie-Valentine Borloz)* 144
La vitrine *(Astrid Ruffa)* 146

La littérature de catalogue (du second empire à la seconde guerre)
*Myriam Boucharenc, Laurence Guellec* 148
Pierre Mac Orlan, *Le Printemps (Myriam Boucharenc)* 166
Mannequins *(Myriam Boucharenc)* 168
La marque, les marques *(Laurence Guellec)* 170

La « littérature industrielle » : histoire et postérité d'une notion
*Matthieu Letourneux* 172
Tourniquet à livres *(Matthieu Letourneux)* 187
Placement de produit *(Matthieu Letourneux)* 189

La culture du quotidien au XIXe siècle
*Marie-Astrid Charlier, Marie-Ève Thérenty* 191
L'infra-ordinaire *(Vivien Poltier)* 215
Les assiettes parlantes *(Marie-Astrid Charlier)* 217

Mésusages populaires : objets de luxe et goût impur dans la littérature contemporaine
*Julia Cela, Joséphine Vodoz* 219
Objets, comique et renversements symboliques *(Julia Cela, Joséphine Vodoz)* 236
La consommation dans les sciences sociales : panorama des travaux actuels *(Joséphine Vodoz)* 238

## Deuxième partie : *Régimes de singularisation et d'esthétisation*

La collection : objets d'art, objets-mémoire, objets de consommation, objets de subversion
*Dominique Pety* 243
Bibliophilie *(Marine Le Bail)* 259
Walter Benjamin et la collection *(Dominique Pety)* 261

Sémiophore *(Dominique Pety)* 263

«Objets inanimés, avez-vous donc une âme?»
esquisse de typologie des objets dans la poésie du XIXe siècle
*Christophe Imperiali* 265
La littérature incorporée : objets-poèmes *(Dinah Ribard)* 287
Allégorie et objets *(Éléonore Reverzy)* 289
Poésie didactique et écritures de l'objet *(Hugues Marchal)* 291
Un meuble-écrin dans *L'Écharpe rouge* d'Yves Bonnefoy
*(Christian Jouhaud)* 293

Fétiches et objets magiques : perspectives
surréalistes sur la matérialité de la pensée
*Astrid Ruffa* 295
L'objet magique *(Astrid Ruffa)* 316
La trouvaille *(Astrid Ruffa)* 318

Écritures contemporaines de l'inventaire
*Anne Reverseau* 320
Liste *(Anne Reverseau)* 336
Mode d'emploi *(Éléonore Devevey)* 338

Les œuvres d'art, des objets matériels
à fonction symbolique
*Bernard Vouilloux* 340
Présentoir, cadre, socle *(Bernard Vouilloux)* 357
Reproduction des œuvres d'art *(Bernard Vouilloux)* 359

La ressourcerie littéraire.
poétique et idéologie du déchet
*Sophie-Valentine Borloz* 361
Déchet, détritus, rebut *(Sophie-Valentine Borloz)* 378
Réutilisation, réparation, bricolage *(Sophie-Valentine Borloz)* 380

Objets pauvres
*Jérôme Meizoz* 382
Théories du Nouveau Roman *(Joséphine Vodoz)* 401
Christine Montalbetti, *La Conférence des objets (Sarah Juilland)* 403

Idéologies, révoltes et identités matérielles en récits
*Joséphine Vodoz* 404
Pierre Bourdieu, *La Distinction (Jérôme Meizoz)* 420
Matérialisme historique *(Nathan Maggetti)* 422
Études en culture matérielle *(Joséphine Vodoz)* 424

## Troisième partie :
## *La mémoire matérielle*


Tropisme mémoriel : du XIXe au XXIe siècle
*Marta Caraion* 429
Pierre Gascar, *Les Meubles (Judith Lyon-Caen)* 446

Matières indiciaires : mémoire et vérité
*Marta Caraion, Sophie-Valentine Borloz* 448
Relique *(Marta Caraion)* 467
Indice *(Marta Caraion)* 469

Objets intimes
*Brigitte Diaz* 471
Lettres et cahiers *(Brigitte Diaz)* 487
Boudoir *(Brigitte Diaz)* 489
Coffret *(Brigitte Diaz)* 491

Les objets du voyage
*Philippe Antoine* 493
Anecdote *(Philippe Antoine)* 508
Bagages *(Philippe Antoine)* 510
Nécessaire pour écrire *(Philippe Antoine)* 512

La photographie, un objet de mémoire matérielle
*Marta Caraion* 514
Album et photos de famille *(Sarah Juilland)* 533

Documents d'archives et pratiques de documentation
*Jacob Lachat, Jean-François Bert* 535
Cartes à jouer *(Jean-François Bert)* 552

Les objets ethnographiques : ferveur et soupçons (1920-1960)
*Éléonore Devevey* 554
Collecte : du terrain au musée *(Éléonore Devevey)* 571
*Documents* : le prosaïsme du monde *(Éléonore Devevey)* 573

Ethnocritique des objets littéraires
*Jérôme Meizoz* 575
Friches industrielles *(Filippo Zanghi)* 591

Objets de nécessité et précarités matérielles dans la littérature : l'exemple des littératures ouvrières de la première moitié du XXe siècle
*Samia Myers* 593
Le chronomètre et la perruque *(Samia Myers)* 608
Objets d'usine, objets à l'usine *(Samia Myers)* 610

Les larmes des choses. dans la littérature de la déportation et de la Shoah
*Judith Lyon-Caen* 612
Marcel Cohen *(Marta Caraion)* 629

## Quatrième partie : *Techniques, outils et matériaux*

Utopies
*Thomas Bouchet* 633
Émile Souvestre, *Le Monde tel qu'il sera (Boris Colinas)* 646

Littérature, critique du travail et industrialisation au XIXe siècle
*François Jarrige* 648
Machine à vapeur *(Nathan Maggetti)* 664

Les Expositions universelles : les objets de la technologie et leurs publics
*Anna Pellegrino* 666
La locomotive *(Anna Pellegrino)* 685
S'émerveiller ou haïr : les écrivains face aux Expositions universelles *(Marta Caraion)* 687

Machines à voir, machines à raconter
*Delphine Gleizes* 689
Téléphonoscope / télévision *(Delphine Gleizes)* 709
Rayons X *(Delphine Gleizes)* 711
Dispositif *(Noé Maggetti)* 713

Anticipation et science-fiction : des genres technocritiques ?
*Claire Barel-Moisan* 715
Cyborg, andréide, objet hybride *(Claire Barel-Moisan)* 729
Illustrations *(Claire Barel-Moisan)* 731
Steampunk *(Claire Barel-Moisan)* 733
Raymond Roussel, *Locus Solus (Noé Maggetti)* 735

Le poids des objets dans la poésie moderniste des années 1910, 1920 et 1930
*Anne Reverseau* 737
Photographie d'objets *(Anne Reverseau)* 751

L'imagination matérielle de la critique (1930-1960)
*Jacob Lachat* 753
Gaston Bachelard *(Jacob Lachat)* 770
Roland Barthes, *Mythologies (Jacob Lachat)* 772

Gens de plume. le monde matériel de l'écrit
*Marine Lépinard* 774
Ordinateur *(Giovanni Zuccarino)* 790
Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains ? (Giovanni Zuccarino)* 792
Dématérialisation des archives
*Nathalie Piégay* 794
Marguerite Duras, *La Vie matérielle (Nathalie Piégay)* 807
Clara Beaudoux, *Madeleine Project (Sarah Juilland)* 809

**Bibliographie** *811*

**Bio-bibliographies** *848*

SOPHIE-VALENTINE BORLOZ
MARTA CARAION
JUDITH LYON-CAEN (DIR.)

# Écrire les choses

*Littérature et culture matérielle, 1830-2020*

Voici une enquête collective sur l'élaboration d'une pensée de la culture matérielle par la littérature, depuis les années 1830, lorsque l'avènement conjoint du réalisme et de la révolution industrielle fait des choses des entités littéraires à part entière, jusqu'à la période contemporaine. Plus de quarante spécialistes signent les trente-six chapitres et quatre-vingts encarts de vulgarisation de ce panorama du monde littéraire des objets.

On y trouvera des objets rares et des objets de grande consommation, des objets précieux et des objets pauvres, des machines et des reliques, des bijoux et des pots de chambre, des boîtes d'archive et des porte-plumes, du parchemin et du plastique, des objets de mélancolie et des ordinateurs ; des lectures rapprochées de grands textes littéraires, des traversées de larges corpus d'écrits techniques ou industriels, de poèmes, de romans, d'utopies, d'écrits ethnographiques, de récits de soi…

Encyclopédie, panorama ? Ce livre fourmille de choses, d'objets de valeur ou indignes, il fourmille de formes d'écrits, mais il fourmille aussi de manques, d'absences impossibles à combler. C'est un parcours à travers un catalogue d'objets et d'écritures de l'objet qui n'aura jamais de fin.

Fonds national suisse

Diffusion Harmonia Mundi
www.champ-vallon.com

ISBN : 979-10-267-1335-7

Champ Vallon

34 €

Graphisme : Mily Cabrol.